

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

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 14 (2017)



Симферополь
2016

*Рекомендовано к печати
Учёным советом ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»
(протокол № 8 от 6 декабря 2017 г.)*

Редакционная коллегия:

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

Заместитель главного редактора — О. Б. Элькан, проректор по научной работе ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», кандидат культурологии

Члены редакционной коллегии:

О. В. Баева, кандидат исторических наук, доцент

Е. В. Донская, кандидат культурологии, доцент

А. Ю. Микитинец, кандидат философских наук

О. И. Микитинец, кандидат философских наук

А. В. Норманская, кандидат культурологии

В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор (с согласия)

Л. И. Редькина, доктор педагогических наук, профессор (с согласия)

О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор

С. А. Стасюк, кандидат искусствоведения, доцент (с согласия)

А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор

Л. А. Штомпель, доктор философских наук, профессор (с согласия)

О. М. Штомпель, доктор философских наук, профессор (с согласия)

Г. Н. Гржибовская — литературный редактор

А. Н. Жаворонков — ответственный секретарь

В. И. Цирульник — консультант по английскому языку

Таврические студии № 14. — Симферополь: ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2017. — 118 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», 2017
© ООО «Антиква», оригинал-макет, 2017

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

А. А. Атик

Динамика развития социокультурного диалога в поликультурном обществе

В данной работе рассматриваются особенности развития социокультурного диалога в исторической ретроспективе и возникновение этноконфессиональных противоречий, ведущих к искажению социальной и политической жизни общества. Данный аспект имеет особую социально-историческую значимость для поликультурного общества Крыма, который издревле считался местом встречи и взаимодействия самых разнообразных культур, что является основной предпосылкой для осуществления конструктивного социокультурного диалога.

Ключевые слова: социокультурный диалог, культура, поликультурное общество, толерантность, этноцентризм.

Актуальность выбранной темы исследования обусловлена растущим уровнем разногласий и противоречий в современном обществе, в частности, в поликультурном обществе Крыма. Социокультурный диалог становится основным фактором развития культуры взаимопонимания и создания конструктивных взаимоотношений. Именно поэтому исследование динамики развития социокультурного взаимодействия становится необходимым элементом для решения кризисных ситуаций, возникающих в современном обществе. Главным, а порой единственным, способом мирного разрешения конфликтов в этой ситуации является социокультурный диалог как метод согласования различных интересов. Современное общество сталкивается сегодня с необходимостью решения двуединой проблемы — стремления к поиску точек соприкос-

новения и единства интересов разных народов, с одной стороны, и попыток сохранить уникальность и неповторимость каждой культуры, с другой. Межкультурное взаимодействие и активный обмен материальными и духовными ценностями сопровождаются усилением самоутверждения национальных культур.

Все это делает актуальной проблему раскрытия феномена диалога, изучение его динамики в условиях взаимодействия культур при необходимости сохранения локальных культур и их защиты от глобализации и унификации.

Постановка проблемы. Сегодня, в условиях всеохватывающей глобализации, происходит повсеместный процесс социокультурного возрождения и подъём этнокультурного самосознания, тяготеющего к сохранению своей культуры, уникальности и особой духовной целостности. Эта тема особо актуаль-

на для современного общества России и особенно Крыма, который с давних времен был известен как перекресток культур и славился своей многонациональностью и поликультурностью.

Однако, несмотря на толерантные отношения этносов Крыма на бытовом уровне, иногда возникают конфликтные ситуации, связанные с попыткой представителей одних этнических элит доказать свой приоритет над другими.

Анализ последних исследований и публикаций позволяет выявить, что проблемы социокультурного диалога и динамика его развития волнует многих исследователей, которые рассматривают её в различных ракурсах, начиная с философии, культурологии и заканчивая областью политики и экономики.

Наряду с классиками философии диалога, таких как Мартин Бубер, Франц Розенцвейг, М. С. Каган, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, П. А. Флоренский, Л. П. Карсавин, В. С. Библера и мн. др., доказывающих специфическую особенность каждой культуры не препятствовать возможности взаимодействия и формирования новой парадигмы взаимоотношений, мы и исследуем идеи современных исследователей.

В современной научно-философской литературе вопрос диалога освещается в работах А. С. Панарина, Н. Н. Моисеева, А. П. Назаретяна о влиянии глобализации на осуществление социокультурного диалога. Также отметим деятельность А. В. Журавского, А. С. Уткина, М. А. Чешков, Я. Н. Питерсе, В. И. Толстых, С. В. Аршинов, В. Е. Черникова, рассматривающие особенности развития диалога культур в контексте межконфессионального взаимодействия, определения роли религии и культуры в оптимизации диалога и гармоничных межкультурных и межконфессиональных отношений.

Значительный вклад в развитие концепции социокультурного диалога в Крыму внесли крымские ученые и исследователи, среди которых отметим А. Д. Шоркина, О. А. Габриеляна, Д. С. Берестовскую, А. Р. Никифоро-

ва, И. И. Кального, В. Е. Григорьянца, А. П. Цветкова и др.

Большое количество научной, философской и культурологической литературы посвящено исследованию названного феномена. Тем не менее, диалог как социокультурное явление, имеющее свои особенности развития, не получил достаточного освещения, что обусловило выбор данной темы.

Объектом исследования является диалог как социокультурное явление современного общества.

Предметом исследования — особенности развития диалога в современном поликультурном обществе Крыма.

Целью исследования — определение основных проблем, стоящих на пути осуществления социокультурного диалога в поликультурном обществе Крыма.

Задачи исследования:

— анализ системы существующих взаимоотношений, сложившихся на протяжении истории в поликультурном обществе Крыма;

— формирование понимания сущности периодически возникающих этноконфессиональных противоречий и определение возможных путей их преодоления и принципов осуществления конструктивного социокультурного диалога.

Изложение основного материала исследования

В настоящее время проблема социокультурного диалога звучит особенно актуально как на глобальном уровне (обострение противоречий между Востоком и Западом), так и на региональном. Крым издревле считался местом встречи различных культур: эллинской, византийской, иудаистской, мусульманской, русской и т. д.

Однако современное состояние межэтнических взаимоотношений в Крыму можно назвать неустойчивым и нестабильным в связи с присутствием идей этноцентризма. Часто возникают разногласия или расхождения в понимании того или иного явления. Появляется понятие «чужой» или «другой».

Контакт с «другим» не всегда носит позитивный характер, порой, он вызывает простое непонимание, а иногда доходит до негодования, протеста и даже конфликта. В этих условиях, как правило, формируется образ «другого», как странного, необычного, находящегося за границами своей культуры, а значит, несущего угрозу для жизни. Именно такое понимание приводит к формированию негативного образа «другого» и распространению враждебных установок по отношению к нему.

Наряду с идеями о невозможности реального соприкосновения различных цивилизаций, о сложности взаимодействия культур, имеющих замкнутый и изолированный характер, идущих от Гегеля и О. Шпенглера [5], не говоря уже о гипотезе «столкновения цивилизаций» С. Хантингтона [2], звучат идеи универсализма и космополитизма [6].

Основоположник концепции «осевого времени» К. Ясперс отмечал, что человечество имеет единые истоки и единый путь развития [6]. М. М. Бахтин писал, что культура всегда присутствует там, где есть как минимум две культуры, и что «самосознание культуры есть форма её бытия на грани с иной культурой» [1, с. 85].

В отдельные периоды истории межкультурное взаимодействие приводило к необычайному подъёму творческих сил того или иного этноса. В кризисные периоды истории проявляются признаки этноцентризма, которые выражаются во враждебном отношении к любым народам, кроме своего, стремление подчинить себе всё и вся. Однако этноцентризм может выражаться и в самоутверждении этноса, принимающего формы крайнего индивидуализма, что ведет к замкнутости и изоляции от других народов и культур и в результате — к партикуляризму.

На современном этапе развития общества мы можем наблюдать повсеместное оживление этнического самосознания, предполагающего идентификацию индивида с историче-

ским прошлым данного этноса. Такое самосознание этноса является конструктивным до тех пор, пока не появляются претензии на избранность и уникальность.

Необходимо отметить, что внимание представителей того или иного народа к своей истории, обрядам, национальным традициям и ценностям — необходимое условие существования культуры этноса. Сохранение самобытности культуры и её уникальности являются важными факторами самоидентификации в контексте процессов глобализации, затрагивающих и культурные связи.

В этих условиях представляется целесообразным развитие социокультурного диалога, призванного развивать взаимопонимание между народами и их бесконфликтное сосуществование в одном социокультурном пространстве.

В этой связи М. М. Бахтин отмечает, что только в диалоге реализуется жизнь человека и его действия приобретают смысл: «Жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, понимать, отвечать, соглашаться» [1, с. 329].

В рамках осуществления диалога необходимо разработать правила и нормы сосуществования разных культур и их представителей в едином поликультурном обществе. В основе таких норм должны выступать взаимоуважение и готовность к ведению диалога. Так крымский исследователь и философ А. Д. Шоркин отмечает, что такой диалог подразумевает «...взаимное обогащение культур, способность слышать друг друга и развиваться не в ущерб, а в пользу другому, как и самому себе» [4, с. 29].

Однако сегодня мы наблюдаем, что основные этнические группы Крыма вместо взаимного обогащения и сотрудничества предъявляют друг другу целые списки исторических претензий, испытывая при этом существенные трудности в создании мирных взаимоотношений.

Крымский исследователь А. П. Цветков выразил мысль о том, что Крым может быть примером толерантности и уважения права каждого народа на самобытность. Что касается геополитического и духовного плана, Крым, по его мнению, должен стать катализатором исторических процессов, сближающих народы. Исследователь также отмечает важную роль интеллигенции в межнациональных отношениях, особенно когда возникает конфликтная ситуация. Сегодня Крым можно рассматривать как уникальную геокультурную территорию, сочетающую особенности восточной и западной культур [3, с. 22].

В качестве основных принципов осуществления социокультурного диалога можно назвать: признание прав «другого» на сохранение своей самобытности и уникальности, его права быть иным и сохранять свои ценности и приоритеты.

В качестве условий для разрешения данной проблемы А. П. Цветков предлагает: во-первых, создать регионально-культурную политику за счёт сокращения влияния процессов унификации, посредством организационно-технологических средств; во-вторых, организовать устойчивый, непрерывный процесс межкультурного диалога поликультурного региона; в-третьих, обеспечить условия для диалога на разных уровнях: культурных элит, общественности, религиозных элит [197, с. 7].

Необходимо выработать такую модель общественного развития, в которой не были бы ущемлены интересы ни одного из народов при обеспечении равных условий для всех народов Крыма. Основой такой модели должен стать социокультурный диалог, выстроенный на принципах: паритетности в отношениях, взаимной культурной эмпатии и равноправия сторон диалога.

Выводы и перспективы дальнейшего исследования.

Можно прийти к заключению, что диалог культур как социокультурное явление имеет свою особенность, которая заключается в том, что для его осуществления требуется взаимная заинтересованность его участников. Построение социокультурного диалога в поликультурном обществе основывается, прежде всего, на принципах укрепления взаимопонимания между представителями различных культур и верований с акцентом на преимущества культурного разнообразия и уважения к нему. Современное общество, характеризующееся своей многогранностью и плюралистичностью всех аспектов культуры, тем не менее, испытывает потребность в диалоге, так как именно он открывает просторы для межкультурного конструктивного общения и взаимодействия с учётом уникальности и самобытности каждой культуры. Для этого, на наш взгляд, необходимо выработать особую культуру и политику социокультурного диалога, которые смогли бы сформулировать чёткие рамки отношений в ходе осуществления социокультурного диалога.

В Крыму диалог может осмысливаться как способ преодоления периодически возникающих конфликтов и разногласий, а для этого необходимо создание правовой и этической базы со стороны общественной элиты и государства, направленной на поддержку общества, стремящегося к диалогу.

Перспектива построения конструктивного социокультурного диалога и его положительное влияние на взаимоотношения в обществе остаётся значимой и актуальной и требует дальнейшего философского осмысления и научной разработки.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит. [литература, искусство, эстетика], 1979. — 424 с.

2. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 603 с.

3. Цветков А. П. Культура Крыма как особый тип средиземноморской культуры / А. П. Цветков // Культура Крыма на рубеже веков (XIX–XX вв.), Материалы республиканской научной конференции 27-29 апреля 1993 г. — Симферополь. — 1993. — С. 20 — 22.

4. Шоркин А. Д. Этнос в пространстве культур и цивилизаций / А. Д. Шоркин // Межэтническое согласие в Крыму: пути достижения [под ред. О. А. Габриеляна, К. В. Коростелиной, А. Д. Шоркина]. — Симферополь: ДОЛЯ, 2002. — 300 с.

5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. / О. Шпенглер. — М.: ООО «Попури», 1999. — 720 с.

6. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. — М.: Изд-во политической литературы, 1991. — 527 с.

The article deals with the features of the development of socio-cultural dialogue in historical retrospect and the periodic emergence of ethnoconfessional contradictions leading to a distortion of the social and political life of society. This aspect has a special socio-historical significance for the multicultural society of the Crimea, which has been considered a meeting place since ancient times and interaction of a variety of cultures, which has to be the main prerequisite for the implementation of a constructive socio-cultural dialogue.

Keywords: socio-cultural dialogue, culture, multicultural society, tolerance, ethnocentrism.

УДК 78.01

Е. Г. Басаргина

Эстетика и стиль камерно-вокальных произведений Дж. Россини (на примере трёх канцонетт «Венецианская регата»)

*Камерно-вокальное творчество Дж. Россини исследуется с точки зрения особенностей его мышления и эстетико-стилевых ориентиров западноевропейской музыки XIX века. На основе анализа трёх канцонетт «Венецианская регата» из цикла альбомов «Грехи старости» выявлена связь камерно-вокального наследия композитора с характерными чертами итальянской песенной культуры, французской камерной музыки, искусства *bel canto*, музыкального романтизма.*

Ключевые слова: Россини, камерно-вокальные жанры, вокальный стиль, *bel canto*, канцонетта, цикл, программность, звукоизобразительность, виртуозность, орнаментика, колоратура.

Актуальность исследования камерных вокальных произведений Джоаккино Россини напрямую связана с устоявшимся представлением о нём как об исключительно оперном гении и обусловлена недостаточной изученностью данной жанровой сферы в его творчестве. По сравнению со всемирно известными операми композитора, его камерно-вокальная музыка занимает меньшую часть творческого наследия и значительно реже исполняется. Однако она не является менее интересной с точки зрения эстетики и стиля Россини, который пропагандировал в вокальной музыке «культуру бельканто, неисчерпаемое мелодическое богатство, народно-жанровую основу, дух жизнерадостности» [5, с. 203]. Кроме того, изуче-

ние проявлений стилистики *bel canto* в «малых» вокальных жанрах является важной и пока малоисследованной задачей в общей проблеме традиций итальянского *bel canto*, которой посвящено значительное количество современных теоретических и методических работ.

На данный момент в музыковедческой литературе можно найти лишь отдельные упоминания о камерно-вокальных произведениях Дж. Россини — в работах Е. Ф. Бронфин [1], Ш. Ирмера [6], В. Д. Колен [2], И. Н. Михайловой [3], А. Е. Хоффманн [4]. К этому жанру исследователи относят камерные кантаты для голоса и фортепиано «Эльзе и Ирена» (1814) и «Жанна д'Арк» (1832), вокальные квартеты (1826-

1827), цикл ариетт и дуэтов «Музыкальные вечера» (1835), а также вокальные номера из цикла альбомов «Грехи старости» (1855-1868). Преимущественную принадлежность камерно-вокальных сочинений Дж. Россини к позднему стилю композитора подчеркивают В. Д. Конен и А. К. Кенигсберг, связывая их эстетику с россиниевским *bel canto*. Общую характеристику вокальным номерам из альбомов «Грехи старости» дают Ш. Ирмер и И. Н. Михайлова, акцентируя внимание на жанровом разнообразии цикла. Основные черты стилистики *bel canto* в творчестве Дж. Россини изучают А. Е. Хоффманн, Н. Л. Щербинкина и другие современные музыковеды, однако они не проецируют свои выводы на камерную музыку композитора. Именно поэтому в качестве объекта исследования в настоящей статье избраны камерно-вокальные произведения Дж. Россини, как наименее изученная область его творчества. Предметом является эстетика и стиль данной жанровой сферы в россиниевском творческом наследии.

Цель статьи — выявление основных эстетико-стилевых особенностей камерно-вокальных сочинений Джоаккино Россини на примере трёх канцонетт «Венецианская регата».

После триумфального успеха своей последней оперы «Вильгельм Телль» Дж. Россини, как известно, перестал работать в этом жанре и намеренно отдался от публики и светского общества. Многие его современники не понимали этого решения, а Ф. Лист, напротив, называл уединённую жизнь знаменитого классика «диогеновой мудростью». Дж. Россини больше никогда не писал масштабных произведений для больших сцен, но его талант проявился в другом направлении — в эти годы композитор не прекращал сочинять, отдавая предпочтение другим жанрам — духовной и камерной музыке. Многие опыты данного периода были напи-

саны специально для его домашних концертов, для узкого круга музыкантов и близких друзей — так называемых «Музыкальных вечеров». Долгое время эти сочинения были практически неизвестны широкой публике, но впоследствии признаны, по выражению Г. Маркези, «настоящими шедеврами». Среди них можно выделить «Маленькую торжественную мессу», *Stabat Mater*, циклы «Музыкальные вечера» и «Грехи старости».

Считая итальянское вокальное искусство «идеальным», Дж. Россини воплотил лучшие принципы *bel canto* не только в своих операх, но и в камерно-вокальных сочинениях позднего периода творчества. Ярким примером этому могут послужить вокальные миниатюры из цикла альбомов под общим названием «Грехи старости», которые по желанию композитора не издавались при его жизни и опубликованы лишь в 1950 году благодаря Фонду Россини. По свидетельству В. Д. Конен, «их музыка прозвучала впервые в 1919 году в балете Респиги „Лавка чудес“» [2, с. 360].

В собрание «Грехи старости» вошли 166 вокальных, хоровых и инструментальных миниатюр, объединённых в 14 альбомов с названиями и без них. Многие названия альбомов, как и входящих в них произведений, наследуют эстетику французских программных инструментальных миниатюр, переосмысленную с типичным россиниевским юмором. Например, заглавие четвертого альбома — «Четыре десерта и четыре горячих закуски», седьмого — «Альбом для непоседливых детей», двенадцатого — «Безделушки в альбом». Названия миниатюр ещё более экстравагантны: «Хор охотников-демократов», «Безвредная прелюдия», «Хромой вальс», «Романтический фарш», «Астматический этюд» и др. Однако наряду с подобными пьесами встречаются и более традиционные жанровые разновидности: танцы (вальс, тарантелла, полька,

канкан), песни (ариетта, канцонетта, шансонетта, тирана), духовные жанры (мотет, месса, реквием).

Среди вокальных миниатюр цикла «Грехи старости» выделяются первые два альбома — «Итальянский» и «Французский», — которые полностью состоят из сочинений для различных голосов, в отличие от последующих альбомов, включающих большое количество инструментальных произведений. В «Итальянский альбом» входят 12 камерно-вокальных миниатюр в сопровождении фортепиано: квартет «Гондольеры», Ариетта «Вдалеке» (для тенора), Болеро «Тирана по-испански» (для сопрано), Элегия «Последнее воспоминание» (для баритона), Ариетта «Флорентийская цветочница» (для сопрано), Дуэт «Цыганки» (для сопрано и альты), «Ave Maria» (для альты), три канцонетты «Венецианская регата» (для меццо-сопрано), Песня «Растерянный мальчик» (для тенора) и квартет «Прогулка на лодке». Таким образом, отмечается определённая образно-тематическая взаимосвязь внутри цикла, ставшая показательной для западноевропейской вокальной музыки XIX ст., начиная с вокальных циклов Ф. Шуберта: во-первых, цикл «обрамлён» двумя квартетами сходной тематики («Гондольеры» и «Прогулка на лодке»). Во-вторых, помимо этих номеров, целый ряд произведений «Итальянского альбома» связан со своеобразной трактовкой «музыки на воде», эстетические традиции которой были заложены ещё Г. Генделем (сюиты «Музыка на воде»). Наконец, в данном цикле преобладают произведения пейзажно-пасторального характера и музыкальные портреты, что типично для вокальной музыки раннего романтизма.

Своеобразный «цикл в цикле» представляют собой три канцонетты «Венецианская регата» (номера с восьмого по десятый), которые объединены общей образно-сюжетной линией

и лирико-романтической историей главных героев, разворачивающейся на фоне состязания на воде — регаты. Поэтической первоосновой послужили стихотворения современника Дж. Россини — известного итальянского либреттиста и оперного режиссёра Ф. М. Пьяве, причём, в нотный текст композитор включает два варианта слов: оригинал, написанный на редком «венецианском» диалекте, и его итальянский перевод. Повествование ведётся от имени девушки Анзолеты, которая наблюдает за участником регаты — молодым человеком Момоло. В первой канцонетте «Анзолета перед регатой» («Anzoleta avanti la regata») девушка даёт напутствия своему возлюбленному, желая ему победы. Вторая миниатюра «Анзолета во время регаты» («Anzoleta co passa la regata») передаёт её волнения и переживания по поводу возможной победы Момоло, лодка которого то идёт второй, то совсем теряется из виду. Но молодой человек всё же оказывается победителем: в третьей канцонетте «Анзолета после регаты» («Anzoleta dopo la regatta») девушка поздравляет и восхваляет Момоло, одаривая его поцелуями. Такое подробное описание чувств и эмоций героини типично для романтической эстетики, занимающей главенствующее положение в западноевропейской музыке XIX века.

Согласно замыслу Дж. Россини, этот своеобразный «цикл в цикле», состоящий из трёх канцонетт, скреплён не только общим сюжетом, но и принципом контраста — темпового и ладотонального. Первая миниатюра написана в оживлённом темпе, в тональности *As-dur*, вторая — в быстром темпе, в тональности *a-moll*, третья — более сдержана по темпу и излагается в тональности *F-dur*. Для всех трёх произведений характерно тяготение к куплетной форме, а также выразительная и богатая мелодика песенного склада, что связано

с жанровым определением миниатюр (*canzonetta* — с итал. «песенка»). В партии фортепиано различными способами воплощается тончайшая звукопись, передающая плеск и игру волн, что апеллирует к жанру баркаролы.

Согласно авторским указаниям, «Венецианская регата» предназначена для меццо-сопрано, однако и диапазон вокальных миниатюр, и эстетико-стилевые установки итальянского *bel canto* XIX века оставляют возможность для исполнения канцонетт и другими голосами. В эпоху Россини вокалисты обладали «обширным диапазоном, высочайшей колоратурной техникой и широкой кантиленой» [4]. Певцы высокого класса исполняли любой репертуар: от контральтового до сопранового [5, с. 206]. В «Грехах старости», как и в своих операх, Дж. Россини культивировал всё лучшее, что было им обретоно за годы композиторского опыта, складывавшегося на основе традиций итальянского и французского музыкального искусства: вокальные принципы *bel canto*, интонационное богатство и свежесть ритмики, выразительность итальянской песенной культуры и программность французской музыки.

Первая канцонетта из цикла «Венецианская регата» имеет два куплета с припевами, фортепианным вступлением и проигрышем, а также виртуозной каденцией солиста, написанной в традициях *bel canto*. Уже во вступлении воссоздается живописная атмосфера, звукоизобразительными приёмами передающая эффект волн: партия фортепиано излагается в виде фигурированных аккордов, своей фактурой и размером 6/8 напоминая жанр баркаролы. Изменчивость водной стихии и игра светотени подчеркивается и в ярких динамических контрастах, и в ладогармонической структуре произведения, наполненной отклонениями и сопоставлениями основной тональности *As-dur* с парал-

лельным и одноименным минором. В миниатюре «Анзоleta перед регатой» главная героиня предстаёт перед слушателем как взволнованная девушка, которую переполняют эмоции: вокальная партия насыщена острыми ритмическими рисунками, частыми сменами поступенных интонаций и выразительных скачков, однако её диапазон не выходит за пределы октавы (e1 — e2).

Припев канцонетты более виртуозный по мелодике, кроме того, в нём использованы разнообразная палитра штрихов и богатая орнаментика, отличающая своеобразие россиниевского *bel canto*: А. Хоффманн называет композитора «мастером фигурированного пения» [4], а Н. Щербинкина — «мастером орнаментального изложения» [5].

В завершении вокальной миниатюры Дж. Россини поручает солисту небольшую, но очень виртуозную каденцию, которая основана на колоратурах и гамообразных пассажах с постепенным увеличением объёма до ноты, что логично приводит к кульминационной точке канцонетты. Подробно выписывая звуки каденции, не поручая её импровизацию исполнителю, Дж. Россини отстаивает свою принципиальную позицию: именно он «положил конец произволу певцов, впервые в истории итальянского оперного искусства зафиксировав все виртуозные вокальные пассажи и украшения в нотном тексте (которые ранее импровизировались певцами), потребовав от исполнителей их точного исполнения» [5, с. 204].

Вторая канцонетта «Анзоleta во время регаты» более решительна, эмоциональна и энергична, и это отражается в комплексе музыкально-выразительных средств. Жанровой основой миниатюры становится моторика, заложенная в партии фортепиано: на постоянный синкопированный пульс баса, напоминающего своими мелодическими контурами волны, накла-

дывается безостановочное движение параллельных интервалов в среднем регистре, что воссоздаёт музыкальными средствами эффект скорости и ощущение стремительного передвижения лодок по воде. Вокальная партия отличается большим влиянием декламационного начала, нежели в первой канцонетте: фразы броские и краткие, постоянно прерываются паузами, что создаёт ощущение волнительной речи Анзолеты.

В отелльных моментах появляются и более распевные, кантиленные мотивы, но они излагаются с многократным повторением (либо секвенцированием), что приводит к усилению напряжения и драматизма.

Форма данного произведения — куплетная, однако Дж. Россини пронизывает её сквозным развитием и неуклонным нарастанием драматизма в соответствии с развитием сюжета «Венецианской регаты»: именно во второй канцонетте изображается сам процесс состязания. На протяжении четырёх куплетов основной тематизм канцонетты изменяется: во втором проведении композитор сокращает и динамизирует форму куплета, в третьем куплете использует многократное повторение мотивов, имитирующих выкрики и восклицания болельщиков регаты, в четвёртом — создаёт ощущение победы Момоло за счёт модуляции в одноименную тональность *A-dur* и введения в вокальную партию экспрессивных остроритмичных интонаций, заканчивающихся скачком на кульминационный звук всей миниатюры (a2), что символизирует восторг ликующей Анзолеты.

Финальным номером «Венецианской регаты» становится канцонетта «Анзоleta после регаты» — наиболее масштабная и развёрнутая миниатюра всего цикла. В данном случае куплетная форма перерастает свои масштабы за счёт повторения материала первого куплета и объединения двух строф поэтического текста

в одно контрастное построение, которое выполняет функцию середины, композиция приобретает черты репризной трёхчастности. Кроме того, фортепианное вступление и связки-проигрыши — довольно протяжённые, что также влияет на масштабность композиции. Фортепианной партии отведена важная роль, она сочетает жанровые черты баркарольности, ставшие для всего цикла знаком «водной стихии», с ликующе-призывными фанфарными интонациями, знаменующими победу героя «Венецианской регаты» Момоло.

В интонационной драматургии канцонетты «Анзоleta после регаты» наблюдается интересная закономерность — крайние разделы по изяществу распевной мелодики напоминают первый номер «Венецианской регаты», а средний раздел, по своим скачкообразным мотивам, экспрессивности и эмоциональности, приближается к тематизму второй канцонетты. Таким образом, финал цикла являет собой своеобразный интонационно-тематический синтез всей музыки «Венецианской регаты».

Поразительна по красоте и изяществу вокальная партия первого раздела. Это типичная россиниевская мелодия, лёгкая и порхающая, украшенная изысканными хроматизмами, синкопами и разнообразными штрихами. Начало темы построено исключительно на восходящих интонациях, что придаёт звучанию особый подъём и приподнятое настроение, а её завершение изобилует распевными и колоратурами в духе *bel canto*.

В среднем разделе канцонетты к этим выразительным средствам добавляются энергичные восходящие скачки (квартовые и квинтовые), игривые форшлагги и резкие динамические противопоставления (*ff* и *pppp*), красочные сопоставления тональностей в хроматических секвенциях. Подобное насыщенное развитие логически подводит к репризе, которая является кульмина-

ционным разделом третьей канцонетты и при этом — неким итогом всего цикла «Венецианская регата». В репризе сконцентрированы наиболее яркие и эффектные мелодические приёмы, характерные для *bel canto* — виртуозная мелодика, колоратурные обороты, блестящая заключительная каденция вокалиста. Завершается третья канцонетта фортепианной кодой подытоживающего характера, придающей замкнутость всему циклу.

В целом, роль фортепианного сопровождения в «Венецианской регате» заключается в создании поддержки для вокальной партии и выразительного ладогармонического колорита, передаче жанровых основ и звукоизобразительных эффектов. Такая трактовка инструмента типична для эстетики формирующегося музыкального романтизма.

Касательно вокальной партии в камерно-вокальных сочинениях Дж. Россини, следует отметить, что его мелодии отличаются большей ясностью, естественностью и простотой, чем в операх, однако при этом они не менее изысканы и изящны, не лишены виртуозности и эффектности. Учитывая главенство мелодии в эпоху *bel canto*, А. Хоффманн проводит аналогию между композиторским стилем Дж. Россини и понятием «мелодический стиль», для которого показательно сочетание двух основных компонентов *bel canto* — «кантилены (*canto spianato*)» и «виртуозности (*canto fiorito*)» [4]. Для вокальной партии «Венецианской регаты» характерно гибкое переплетение этих двух типов мелодической стилистики — в основных темах канцонетт преобладает кантиленная, распевная мелодика, а в кульминационных зонах и заключительных разделах чаще выступает на первый план виртуозно-орнаментальное изложение. Кроме того, можно отметить и некоторое влияние декламационного начала на россиниевский «мелодический стиль».

В соответствии с программным сюжетом цикла некоторые моменты требуют особого драматизма и накала эмоций, поэтому во второй канцонетте проявляет себя мелодика декламационного типа.

Все эти особенности требуют от исполнителей камерно-вокальных миниатюр Дж. Россини высокого технического мастерства, гибкого и подвижного голоса, свободного владения кантиленой и колоратурой, а также знания эстетики и стилистики *bel canto*. Вместе с тем, по масштабам и концентрации технических сложностей канцонетты «Венецианской регаты» уступают россиниевским ариям, поэтому могут успешно применяться в качестве педагогического репертуара для студентов музыкальных вузов. К сожалению, камерно-вокальная музыка Дж. Россини мало распространена среди отечественных педагогов-вокалистов и, в целом, исполняется сравнительно редко, преимущественно за рубежом. На сегодняшний момент известны записи цикла «Венецианская регата» в исполнении Чечилии Бартоли, Ренаты Тебальди, Дженни Турель.

В итоге, можно сказать, что в камерно-вокальном жанре проявилось тяготение стиля Дж. Россини к эстетическим идеалам итальянской вокальной музыки и французской программной миниатюры, а также к актуальной для его времени тенденции к циклизации вокальных произведений и детальному раскрытию лирических образов и переживаний героев, что в дальнейшем стало характерным для эпохи романтизма. Однако стилиевой доминантой его вокальных миниатюр является, бесспорно, эстетика *bel canto*, с его выразительной мелодикой и виртуозной вокальной техникой, изысканной орнаментикой и эффектной колоратурой. Современным исполнителям и исследователям ещё предстоит раскрыть лучшие страницы камерно-вокальной музыки Дж. Россини и подробно изучить их богатство и разнообразие.

1. Бронфин Е. Ф. Джоаккино Россини / Е. Ф. Бронфин; [под ред. Г. Головинского, Д. Житомирского, М. Сабининой]. — М.: Советский композитор, 1973. — 192 с.

2. Конен В. Д. История зарубежной музыки / В. Д. Конен. — Вып. 3. — С 1789 года до середины XIX века. — М.: Музыка, 1981. — 534 с.

3. Михайлова И. Н. Эстетические взгляды позднего Дж. Россини: наблюдения над собранием «Грехи старости» / И. Н. Михайлова // Музикознавчі студії ІМВНУ імені Л. Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського. — Вып. 8. — Луцк, 2011. — С. 401-416

4. Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика / А. Е. Хоффманн. — Дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — 225 с.

5. Щербинкина Н. Л. Бельканто в творчестве Россини, Беллини и Доницетти / Н. Л. Щербинкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2013. — №5 (31). — С. 203-207

6. Irmer S. Gioachino Rossini : Péchés de vieillesse (Sünden des Alters) / Stefan Irmer [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.stefan-irmer.de/main/flash_content/press/Inhaltsverzeichnis_Glossar (дата обращения: 10.05.2017)

The chamber-vocal work of G. Rossini is investigated from the point of view of the peculiarities of his thinking and the aesthetic-style orientations of Western European music of the XIX century. On the basis of the analysis, three canzonets "Venice regatta" from the cycle of albums "Iniquity of anility" revealed the connection between the chamber-vocal heritage of the composer and its characteristic features of Italian song culture, French chamber music, bel canto art, musical romanticism.

Keywords: Rossini; Chamber-vocal genres; Vocal style; Bel canto; Canonetta; cycle; Software; Sound image; virtuosity; Ornamentation; coloratura.

Н. В. Дуванова

Основные аспекты исследования танца как текста культуры

Статья посвящена основным аспектам исследования танца как текста культуры. Рассматривается универсальность и полисемантическая танцевальной культуры. При анализе феномена танца подчеркивается, что пластические телодвижения являются особым типом отображения человеческого бытия, что создает универсальное танцевальное пространство.

Ключевые слова: танец, текст, хореографическое искусство, полисеманτικότητα, смысл.

Актуальность исследования детерминирована обстоятельствами двойного рода. Во-первых, общетеоретическими проблемами культурологии. Речь идет о проблеме интерпретации современной художественной культуры, в частности, в области хореографического искусства. Изучение танца как хореографического текста позволяет по-новому, полнее и глубже взглянуть на специфику танцевальной культуры в аспекте её смысловой содержательности. В связи с объективными процессами возрождения национальных культур и неизбежном при этом обращении к культурным источникам прошлого, изучение проблем сценической хореографии необходимо, в особенности в области сохранения культурной аутентичности хореографического текста. Сохранение полной аутентичности невозможно в современной хореографической культуре, представляющей собой адаптированный текст, т. е. сценическую реконструкцию культур, предполагающую определенную заданность дальнейших интерпретаций зрителем с по-

мощью применения ряда стилизаций. В этом и состоит проблема аутентичности в сценической хореографии — хореографический текст должен сохранять свою самобытность, но в то же время быть понятным современному обществу.

Во-вторых, решение данной проблемы позволяет более адекватно интерпретировать современную сценическую хореографическую культуру, что немаловажно при тенденции обращения современного общества к «истокам культуры», к началу, к подлинным основаниям человеческого бытия, к тому, что реконструирует и создает, но не уничтожает, т. е. собственно к культуре как таковой.

Объектом данной работы является танец как текст культуры, предметом — основные аспекты исследования танца как текста культуры.

Целью исследования является выявление основных аспектов исследования танца как текста культуры.

Методы исследования, использованные в данной работе: принцип истори-

зма, структурно-сематический метод, аналитический метод.

Степень научной разработанности проблемы. Методологической базой исследования являются работы Ю. Лотмана, М. Бахтина. Так, исследование феномена культуры как текста находит отражение в работах Ю. Лотмана, М. Бахтина и др. рассмотрение особенностей и основных подходов к танцу как универсальному феномену культуры рассматривается такими исследователями, как А. Кармин, В. Ромм, Н. Петрович.

Универсальность хореографического искусства в первую очередь раскрывается в разнообразии его функциональности. Так, танец включает в себя:

- нравственную функцию, влияющую на обогащение эстетического вкуса;
- коммуникативную функцию, которая проявляется в диалогичности пластических движений и танцевальных партнеров;

- психологически-гедонистическую функцию, что позволяет говорить о психо-корректирующих свойствах танца;

- регенерационную функцию;

- обучающую, воспитательную, свойственную процессу воспитания личности.

Важно отметить, что каждая функция танца подразумевает индивидуализацию воплощения и позволяет говорить о субъективности данного вида искусства.

Пройдя длительный путь развития, танец аккумулировал в себе черты народного творчества и трансформировался согласно запросам эпох.

Так, например, в эпоху барокко, которая характеризуется наличием антиномий, танец носит развлекательную функцию и соответствует ритму времени — умеренная темповая палитра, преобладание трехдольности, соответствие канонам аристократических приемов. В эпоху романтизма в танце прослеживается возрождение народных традиций, что соотносится с периодом становления наций. В современном же мире танец является носителем развлекательной, познавательной и духовной функции.

Многие исследователи отмечают, что танец (с польского *taniec*, с немец-

кого *Tanz*) — это «вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела» [6]. На данном этапе танец — это целостная композиция со смыслом, образом, подтекстом и сверхзадачей, что позволяет отнести его к субъективному виду искусства, где главным выразительным средством и, собственно, языком является движение или, как говорят, «па». Именно данный факт предполагает глубокое изучение танца и требует четкой классификации по видам и функциям.

Являясь междисциплинарным объектом исследования, танец как текст культуры рассматривается через призму таких дисциплин, как философия культуры, антропология, искусствоведение, культурология и др. Рассуждая о семантике танцевальной культуры, роли и социокультурном значении танца, В. В. Ромм в работе «Танец как фактор эволюции человеческой культуры» [5] подчеркивает, что танец — это специфическая система передачи информации. Автор анализирует артефакты древности, на примере которых классифицирует смысловые значения танцевально-пластических движений древнего человека через один из разделов культурологии — так называемой дансологии — комплексе знаний о танце. Также исследователь обосновывает новое направление в хореографическом искусстве — палеохореографию, которая занимается изучением первобытной танцевальной культуры и доказывает факт её влияния на становление классического танца. Благодаря наскальной живописи и ее анализу В. В. Ромм через детальный разбор танцевальных движений, поз и хореографических композиций реконструирует картины жизнедеятельности людей.

Рассматривая социокультурный контекст танца, выступающего как текст культуры, А. В. Тугай подчеркивает, что «танец как культурное явление выступает своеобразным текстом, отражающим тип и особенности культуры этноса в определенную культурно-исто-

рическую эпоху с помощью особого пластического языка. А так как всякий текст создается на основе контекста и предполагает дальнейшее возвращение к нему, то танец рассматривается именно в рамках определенной культурной парадигмы, где он предстает средством трансляции культурно-значимой информации. Другими словами, танец — это знаковая система, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи и благодаря которой культура обретает свои формы, становится реальностью» [7, с. 115].

Н. Осинцева в работе «Танец в аспекте антропологической онтологии» [4] предлагает для обсуждения гипотезу о том, что танец — это выявление всех сфер жизнедеятельности человека. Таким образом, пластические телодвижения являются особым типом отображения человеческого бытия, что создает универсальное танцевальное пространство. В своей работе автор исследует танец с точки зрения его антропологической сущности — народной аутентичности, ритуальной принадлежности движений, сопровождения всех бытовых действий, а также с точки зрения выражения теперешнего, настоящего, момента (онтологическая сторона).

Н. Атитанова в диссертации «Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к движению смысла» [1] касается вопросов танца в его универсальном функциональном предназначении. Автор говорит о том, что танец — это отвлеченное искусство, но в то же время его язык наиболее конкретен и субъективирован. Говоря о хореографических методах и хореографическом мышлении, автор предлагает гипотезу, согласно которой танец является ценностным искусством.

Таким образом, рассматривая основные аспекты танца как текста культуры, мы приходим к следующим выводам. Танец — феномен культуры — является результатом культурной деятельности как отдельных самобытных этносов, так и целых стран и исторических эпох. С этой точки зрения хореография рассматривается как механизм вовлечения человека в мир культуры, процесс формирования и сохранения культурных смыслов. С позиций семантического подхода к изучению танца последний представляет собой полисемантическую целостность, наделенную ценностным содержанием, отражающим культурные смыслы времени

1. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к движению смысла: дис. канд. филос. наук [Текст]: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусств : 24.00.01 / Н. В. Атитанова. — Саранск, 2000. — 18 с.

2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://infolio.asf.ru/Philol/Bahtin/probltext.html> (дата обращения: 10.03.2017).

3. Кармин А. С. Тексты и их интерпретация / А. С. Кармин // Основы культурологии: морфология культуры. — СПб.: Лань, 1997. — 507 с.

4. Осинцева Н. В. Танец в аспекте антропологической онтологии: автореф. дис. канд. филос. наук: 19.00.01 / Н. В. Осинцева — Тюмень, 2006. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tanets-v-aspekte-antropologicheskoi-ontologii>

5. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции: автореф. дис. д-ра культурологии: 24.00.01 [Электронный ресурс] / В. В. Ромм. — Барнаул, 2006. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tanets-kak-faktor-evolyutsii-chelovecheskoi-kultury>

6. Танец / Толковый словарь русского языка Ушакова. — Режим доступа: <https://slovar.cc/rus/ushakov/458358.html> (дата обращения: 10.03.2017).

7. Тугай А. В. Методологические подходы к изучению танца / А. В. Тугай // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014 / 2 (38). — С. 114-118

The article is devoted to study the main aspects of dance as a text of culture. It is dealt with the versatility and presemanticist of dance culture. In the analysis of the phenomenon of dance it is stressed that the plastic movements are a special type of human life that creates an universal dance space.

Keywords: dance, text, choreography, presemanticist sense.

УДК 008

В. И. Карпуть

Я. П. Полонский и русская музыкальная культура XIX столетия

В статье рассматривается влияние наследия Якова Петровича Полонского на развитие русской музыкальной культуры XIX века. Автор исследует данную проблему на примере музыки русских композиторов на стихи Я. Полонского, а также «Пятниц Полонского».

Ключевые слова: русская музыка; романтизм; реализм; музыкальная культура; поэзия; музыкальность стихотворений; опера; романс; «Пятницы Полонского».

Актуальность данной статьи определяется недостаточной изученностью творческой личности и наследия Я. П. Полонского в музыкально-культурологическом контексте, хотя его фигура считается фундаментальной для русской поэзии и активно изучается в сфере литературоведения. Яков Петрович Полонский (1819-1898) был выдающимся отечественным поэтом, писателем и общественным деятелем XIX столетия, ярким представителем Золотого века русской литературы, продолжателем классических традиций А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского. При этом, по меткому выражению А. Асояна, «наследие Полонского словно смотрится в зеркало будущей эпохи, и в отражении высвечиваются непредсказуемые особенности русского лирика» [1, с. 118], а стилевые отголоски его наследия видятся исследователям в поэзии А. Блока, К. Бальмонта, Ф. Сологуба и др.

Классическая русская музыка развивалась в тесной взаимосвязи с другими

видами искусств, особенно с литературой. Отечественная культура Нового времени, как известно, была литературоцентричной, а в XIX веке литература, в некоторой степени, выполняла ещё и функцию национальной философской системы. Но во второй половине столетия романтическая эстетика пошла по пути поиска способов выражения «чистых» эмоций и выдвинула музыку на первый план среди всех видов творчества — романтики «прозрели музыкально-звуковое лицо мира» (Н. Мышьякова).

Русское музыкальное искусство, подкреплённое великими именами П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и др., приобрело самостоятельный статус, хотя и продолжало оставаться тесно связанным с литературой. «С одной стороны, взаимовлияния их очевидны, общеизвестны, с другой — именно классичность русской культуры XIX в., яркость её имён несколько ослепляет, не даёт увидеть специфики отдельных „актов“ лите-

ратурно-музыкальной истории» [6, с. 5]. В этом процессе одной из ключевых фигур, объединивших литературные, музыкальные, философские искания в некой общекультурной плоскости, стал Яков Полонский, деятельность которого дала множество примеров взаимодействия двух великих видов искусства. Данная статья посвящена проблеме влияния творческой личности и наследия Я. Полонского на русскую музыку XIX века.

Отдельные аспекты данной проблемы изучались в работах отечественных искусствоведов и культурологов (в частности, Г. Ганиной, А. Игнашова, А. Коковкина, Г. Лукиной, Н. Мышьяковой, А. Потапова и др.) Как правило, в таких исследованиях преобладают два ракурса: биографический и музыкально-аналитический. В первом случае авторами упоминаются особенности личности поэта, в том числе его общение с музыкантами, например, в книге А. Потапова «Золотая арфа: жизнь и творчество Я. П. Полонского» [7]. В работах аналитического характера изучаются произведения, написанные на слова Я. Полонского: в статьях Г. Ганиной «Музыка на стихи Я. П. Полонского», А. Игнашова «„Черевички“ Я. П. Полонского: автор либретто как соавтор спектакля» [3] и др. Отдельную группу исследований представляют труды, посвящённые обоснованию понятия «музыкальность» (характеризующее поэзию Я. Полонского), например, диссертация Н. Мышьяковой [6], монография О. Элькан [13]. В диссертации С. Морозовой «Творческая индивидуальность Я. П. Полонского: взаимосвязь романтических и реалистических традиций» [4] косвенно затронуты вопросы взаимодействия литератора с отечественной музыкальной культурой XIX столетия. Таким образом, в данной статье личность и деятельность Я. Полонского впервые анализируются в музыкально-культурологическом ракурсе, высвечивая эстетико-стилевые параллели между его наследием и творчеством русских музыкантов и композиторов XIX века.

В качестве *объекта* исследования в настоящей статье избрана русская культура XIX века. *Предметом* изучения стало взаимодействие творческой личности Я. Полонского с музыкально-культурологическим контекстом эпохи.

Цель статьи — определить роль Я. Полонского в русской культуре и музыкальной жизни XIX столетия.

Творческая фигура Я. Полонского сыграла важную роль не только в «профессиональной» литературной среде, но и в становлении музыкальной культуры XIX в. Знаковость его личности определяется тем фактом, что «в каком-то смысле Полонский был центром, точкой пересечения множества литературных, общественных, личных отношений своего времени» [5, с. 295]. Яков Полонский своим жизненным путём и всем своим творчеством выражал истинно альтруистическое призвание поэта. Его мировоззрение вырабатывалось в идейной атмосфере 1840-х годов и утвердилось ещё в ранний период его творчества: «Полонский был прежде всего романтиком, „либералом-идеалистом“, человеком гуманистического склада» [5, с. 291]. Эту идею он пронёс через всю жизнь: основой эстетико-философских воззрений Я. Полонского был либерализм, всечеловечность, гуманизм, искренность и правдивость. Как указывает Т. Федосеева: «Мирозерцание поэта было определено через идеал совершенного человеческого бытия, залогом которого в жизни являлся „союз любви и знания“» [12, с. 71].

Важную роль в формировании его мировоззрения и отношения к искусству сыграли литературно-музыкальные и литературно-философские салоны, которые занимали видное место в культурной жизни Москвы и Петербурга XIX века. Сам поэт признавался в письме к Н. Страху: «У кого я бывал в салонах? — У Чаадаева, у Хомякова, у Киреевского, у Аксакова, даже два раза был у Герцена. Но туда ходил я не танцевать и не волочиться. Чем же я виноват, что глубокие мыслители Москвы только и жили, что в салонах — только

салоны и наполняли своими речами и спорами. Если б они пошли на площадь, или в кабак, или за Москву-реку — и я тогда пошёл бы за ними, ибо в них была вся тогдашняя умственная жизнь Москвы...» [11, с. 402].

Близко общаясь с музыкантами и вращаясь в сфере культуры, Я. Полонский не остается равнодушным к миру музыки. Будучи образованным и культурным человеком, он прекрасно разбирался в музыке, с удовольствием посещал концерты и театры. Живя в Грузии, поэт заслушивался пением народных музыкантов и звучанием экзотических инструментов — зурны, чианури. В Петербурге, куда Я. Полонский переехал в 1851 году, он получил возможность общаться с ярчайшими представителями культуры XIX века в салонах мадам Левитовой и семьи Штакеншнейдер.

В своей литературной эстетике Я. Полонский наследует классические традиции русской литературы, но при этом его стиль отличается своеобразной синтетичностью. При доминанте классической ясности и реализма, в его творчестве присутствуют знаковые черты романтизма и предвосхищается символизм. Исследователи отмечают «своеобразие творческой индивидуальности Я. П. Полонского, в художественном наследии которого переплелись присущий романтизму искусству глубокий психологизм и реалистическое проникновение в сущность жизненных явлений. Выделенные традиции действовали не изолированно, а составили художественное единство, позволяющее говорить о бытовании в творчестве поэта специфической художественной ситуации» [4, с. 17]. С символизмом Я. Полонского сближает и музыкальность его творчества, причём как поэтического, так и прозаического.

А. Решетова считает, что классическая поэзия Я. Полонского заняла в истории русской музыкальной культуры достойное место: «Стихи Полонского

отличает столь притягательная для музыкантов и композиторов яркость поэтических образов и изящество формы, ритмичность и музыкальность. Сам поэт любил музыку, называя её самым возвышенным видом искусства, кроме того он был близко знаком или ощущал духовное родство с выдающимися композиторами своего времени: А. Г. Рубинштейном, П. И. Чайковским, С. В. Рахманиновым, С. И. Танеевым и др., впоследствии написавшими музыку на его стихи» [8, с. 225-226]. Под музыкальностью понимается «результат процесса „музыкализации“ литературного текста, выражающего стремление автора к большей степени синестетизма в восприятии аудитории создаваемого им текста путем частичного вовлечения в это восприятие механизмов, традиционно характерных для восприятия произведений музыкального искусства» [13, с. 15]. Музыкальность поэзии Я. Полонского проявила себя в различных видах аллитерации и ассонанса, анафоры и эпифоры, в разнообразных описаниях звуковых ощущений (как реальных, так и ирреальных), в использовании специфической терминологии (что очевидно уже по названиям его стихов и сборников — «Старый сазандар», «Кузнечик-музыкант», «Сазандар», «Гаммы»), в проявлениях репризности, рондальности, вариационности и других закономерностей музыкальных форм¹.

Благодаря этим специфическим свойствам его поэтического стиля, стихотворения Я. Полонского органично и естественно ложатся на музыку. Всего насчитывается более трёхсот музыкальных произведений в разных жанрах, написанных на стихи поэта, — от песен и романсов до монументальных хоровых циклов и даже сюит. Среди них «Молитва» А. Аренского, «Блаженствуя, тебя любил я...» П. Булахова, «Птичка» П. Воротникова, «Солнце и месяц» и «Птичка» А. Гречанинова, «Вызов» А. Даргомыжского, «Голод», «Тишь», «Вижу ль я...» Ц. Кюи, «Луч надежды»,

¹ Подробному исследованию музыкальности поэзии Я. Полонского посвящена статья автора: В. И. Карпусь «Музыка и музыкальность в поэзии Якова Полонского».

«Молитва» и «Птичка» Э. Направника, «Встреча», «Диссонанс» и «Музыка» С. Рахманинова и др. Даже в современной массовой культуре можно найти примеры многочисленных обращений к поэзии Я. Полонского, в основном в жанре авторской песни.

Одним из важнейших аспектов взаимодействия Я. Полонского с русской музыкальной культурой XIX века, безусловно, стал его салон, организованный поэтом в Петербурге и со временем получивший название «Пятницы Полонского». В самой его идее реализовалась мечта об объединении деятелей искусства и науки во имя общего блага и развития культуры. Салон посещали И. Тургенев, Ф. Достоевский, А. Чехов, А. Майков, Д. Григорович, З. Гиппиус, Д. Мережковский, В. Гаршин, И. Айвазовский, И. Репин, В. Стасов и многие другие. З. Гиппиус вспоминала: «Кого только не приходилось видеть на пятницах Полонского! Писатели, артисты, музыканты... Тут и гипнотизёр Фельдман, и новоявленный предсказатель погоды Кайгородов, и рассказчик Горбунов, и семья Достоевского, и Антон Рубинштейн... На ежегодном же вечер-монстре, в конце декабря, в день рождения Полонского, бывало столько любопытного народа, что казалось, „весь Петербург“ выворотил свои заветные недра» [2, с. 309]. Многие известные музыканты того времени присутствовали и выступали на этих творческих встречах. До замужества важную роль в организации «Пятниц» играла дочь Полонского — Наталья Яковлевна, которая прекрасно играла на фортепиано и часто принимала участие в музыкальном оформлении встреч.

Из наиболее известных музыкантов первым следует упомянуть Антона Рубинштейна, с которым Я. Полонский познакомился в Петербурге. Многие посетители «Пятниц» приходили послушать именно знаменитого пианиста. В. Стасов вспоминал блестящие выступления А. Рубинштейна в доме Я. Полонского: «Из третьей комнаты я услышал несколько могучих его аккордов на фор-

тепиано. Лев разминал свои царские лапы» [10, с. 152]. После чего он играл произведения Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, и, по просьбе самого Стасова, «Лунную сонату» Л. Бетховена. Сам А. Рубинштейн высоко ценил поэзию Якова Петровича, вдохновляясь его стихотворениями в собственном композиторском творчестве. Он — автор романсов и хоров на стихи Я. Полонского «Вверх, по недоступным крутизнам...» (Ор. 74), «Моё сердце — родник» (Ор. 78, №9), «Священный благовест торжественно звучит...» (Ор. 78, №10), «Когда предчувствием разлуки...» и др. Кроме того, композитор планировал сочинить оперу «Демон» по М. Лермонтову и просил Я. Полонского написать либретто, однако эта идея не воплотилась в жизнь, и в итоге автором либретто стал лермонтовед П. Висковатов.

Ещё одним известным петербургским пианистом, часто выступавшим у Я. Полонского, был Феликс Blumenфельд. Профессор Петербургской консерватории, он был известен блестящей техникой чтения с листа. В рамках «Пятниц» часто играл с нот неизвестные произведения, отрывки из опер, исполнял новые сочинения русских композиторов-современников: М. Балакирева, П. Чайковского, М. Мусоргского, А. Глазунова. Как и другие композиторы, Ф. Blumenфельд не остался равнодушным к музыкальности поэзии Я. Полонского и написал на его стихи романс «Зной, и всё в томительном покое...» (Ор. 15, №4).

Постоянной участницей «Пятниц» была пианистка В. Сипягина-Лиленфельд, блестящая исполнительница и женщина с непростой судьбой, которую фактически опекали Полонские. У Полонских В. Сипягина чаще всего исполняла произведения современных русских композиторов, фортепианные сочинения европейских романтиков и любимые ею виртуозные транскрипции Р. Вагнера.

Частой гостьей «Пятниц Полонского» была талантливая, но ныне мало-

известная пианистка А. Ньюкутовская. Для некоторых вечеров ей посылались ноты специально для того, чтобы она разучила и исполнила то или иное произведение. Д. Садовников с некой долей иронии пишет об одной из «Пятниц»: «14 марта. Пятница у Полонских. Вечер начался с музыки. А. Ю. Ньюкутовская играла Шопена, Тургенев, которого она так боялась, сидела на диване и внимательно слушала. <...> Видно было, что хорошее исполнение знакомой пьесы на него действует до художественного умиления. Он даже хлопал, а это, говорят, много значит. Впрочем, и то сказать играла недурная собой девица, а кто к ним не снисходителен!» [9, с. 115]. Он же описывает одно из выступлений Д. Леоновой — знаменитой оперной певицы, обладающей редким контральто, которой на тот момент было уже более пятидесяти лет. Она была признанной артисткой: дебютировала в опере «Жизнь за царя» с партией Вани, которую разучивала под руководством самого М. Глинки, она много стажировалась и выступала за рубежом, исполняла ведущие партии в Императорском театре, гастролировала с М. Мусоргским в качестве концертмейстера. Д. Садовников пишет: «Она была настолько любезна, что много пела. Голос у неё остался, но комнатный, или для небольшого театра. Поёт она, как в старину, театрально, с большим выражением. <...> Особенно понравилась, переложенная на музыку, байроновская вещь: „Душа моя мрачна“» (имеется в виду «Еврейская песня» М. Балакирева) [9, с. 85].

Помимо музыкантов-исполнителей, «Пятницы Полонского» посещали музыковеды, критики, композиторы. Известный педагог и фольклорист, профессор Петербургской консерватории Александр Рубец был частым гостем салона. На этих встречах он сблизился с И. Репиным и впоследствии был приглашен художником на роль натурщика Тараса Бульбы для знаменитого полотна «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Завсегдатаем различных салонов Петербурга стал и Владимир

Стасов, выдающийся критик и идеолог «Могучей кучки». Нередко появлялся он и у Полонских, с удовольствием общался с музыкантами и художниками, однако после того, как прекратилась его дружба с композитором А. Серовым, обернувшись критикой оперы «Рогнеда», эти два известных музыкальных деятеля старались не встречаться. Мирнолюбивый и добрый по складу характера Я. Полонский не принял ничьей стороны и продолжал общение с обоими, избегая конфликтов.

Знаменитый композитор и критик Александр Серов дружил с поэтом: именно для него Я. Полонским было создано либретто по повести Н. Гоголя «Ночь перед рождеством», которое осталось невостребованным из-за неожиданной смерти композитора в начале 1871 года. Одно из сочинений Я. Полонского — «Зимняя песня русалок» — посвящено памяти А. Серова и имеет подзаголовок «Из либретто оперы „Кузнец Вакула“». Именно под таким новым названием опера всё-таки была написана, но уже другим композитором — П. Чайковским. Поэта и композитора объединило прочное творческое содружество: познакомившись в 1870-е годы, они некоторое время состояли в переписке, Я. Полонский подарил П. Чайковскому сборники своих стихов («Сноп», «Озимь») и посвятил стихотворение «Музыка». В свою очередь, композитор искренне благодарил Я. Полонского за его поэзию, неоднократно обращался в своем творчестве к его стихотворениям, которыми он «ежедневно наслаждался», согласно одному из его писем. Перу П. Чайковского принадлежат многочисленные вокальные и хоровые сочинения на стихи поэта: «Песня цыганки», «Отчего я люблю тебя...», «За окном в тени мелькает...», «В память двухсотой годовщины рождения Петра Великого», «Привет тебе, привет...» и др.

В 1874 году П. Чайковский победил в конкурсе Русского музыкального общества на создание оперы по нереализованному А. Серовым либретто Я. Полонского по мотивам гоголевской

«Ночи перед рождеством». Известно, что поэт лично присутствовал на премьере, получившей противоречивые отзывы. При том, что достоинства оперы уже были доказаны победой в конкурсе, критики, услышав музыку, высказали мнение о её излишней «серьезности» и вытеснении комического начала элегическим. «Критик Н. Д. Кашкин, сидевший в театре рядом с Я. П. Полонским, вспоминал, что тот был удивлен музыкой П. И. Чайковского, видимо, ожидал услышать что-то похожее на европейскую комическую оперу с её весьма условными персонажами» [3, с. 243].

Поэзия Я. Полонского оказала влияние и на тех композиторов, которые не были лично с ним знакомы, но прекрасно знали его произведения и вдохновлялись ими. В данном контексте упомянем С. Танеева, который неоднократно обращался к стихотворениям Полонского как в камерно-вокальных, так и в хоровых жанрах. Композитор воспринимал интонации поэтических текстов Я. Полонского «по-особому чутко» (Г. Ганина), ему импонировали их особая философская глубина и рефлексивность. С. Танеев отбирал преимущественно стихотворения созерцательно-философского плана: «Любил я тихий свет...», «Ночь в горах Шотландии», «Узница», «Последний разговор», «Моё сердце — родник», «На могиле», «Посмотри, какая мгла» и др. Ещё один пример. Современник Я. Полонского — М. Иванов, русский композитор и музыкальный критик, ученик П. Чайковского, создал музыку к поэме «Кузнечик-музыкант» в жанре сюиты. Она предназначена для фортепиано в четыре руки, смешанного хора и солистов и включает несколько контрастных номеров, раскрывающих через круг аллегорических персонажей (насекомых и птиц) типичную ситуацию романтического «двомирия» — художник и не понимающее его общество.

Помимо того, что в доме поэта постоянно бывали исполнители, и почти каждую пятницу звучала музыка, много времени уделялось также обсужде-

нию музыкальных новинок. В кругу Я. Полонского высоко ценили М. Глинку и его вклад в развитие отечественной музыкальной классики. Делились сведениями, где и что из русской музыки прозвучало за рубежом, какие авторы и произведения пользуются успехом. Яков Петрович отмечал, что неоднократно слышал похвальное мнение у европейской публики об опере А. Верстовского «Аскольдова могила», а вот к более современным композиторам там относились чуть прохладнее. Из зарубежных авторов в кругу Я. Полонского часто обсуждали ярких романтиков и новаторов Ж. Бизе и К. Сен-Санса.

Все вышеприведенные факты свидетельствуют о бесспорном влиянии творчества Я. Полонского на русскую музыкальную культуру XIX века. Таким образом, если обобщить аспекты взаимовлияния творческой личности поэта и музыкальной жизни XIX столетия, то можно выявить следующие точки соприкосновения:

— поэзия Я. Полонского благодаря своей музыкальности получила широкое воплощение в творчестве композиторов XIX века;

— любовь к музыке и осведомленность Я. Полонского о современном музыкальном искусстве повлияла на его поэзию, что выражается в образном строе, выборе названий, форм и других факторах музыкальности его стихов;

— поэт организовал регулярные литературно-музыкальные встречи — «Пятницы Полонского», где выступали известные музыканты: это давало им возможность творческого общения, популяризации их творчества, а также развития культурно-концертной жизни Петербурга в целом;

— музыканты высшего уровня (например, А. Рубинштейн) привлекали своим присутствием на «Пятницах» внимание к литературно-поэтической деятельности Я. Полонского и его окружения, и к данному салону как таковому;

— «Пятницы Полонского» включали не только выступления, но и обсуждения музыкальной жизни России

и зарубежья, что способствовало формированию культурно-эстетического мировоззрения у творческой интеллигенции Петербурга;

— в лице Я. Полонского и его ближайших соратников отчетливо представителен литературоцентризм русской культуры XIX века, но при этом заметно, как постепенно музыкальное искусство занимает всё более прочное самостоятельное место в отечественной культурной жизни.

Несмотря на тот факт, что Я. Полонский занимался преимущественно литературно-поэтической и общественной деятельностью, его влияние было заметно и в сфере музыкальной культуры XIX века. Яков Петрович Полонский принадлежит к тем достойным именам русской культуры, значимость которых ещё предстоит раскрыть и оценить по достоинству.

1. Асоян А. А. Лирика Я. Полонского в ретроспективе Серебряного века / А. А. Асоян // Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха (посвящается 195-летию со дня рождения поэта) : сб. науч. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф., 27–29 мая 2015 года / сост. и науч. ред. Т. В. Федосеева. — Рязань : Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина, 2015. — С. 118–127.

2. Зобнин Ю. В. Дмитрий Мережковский : Жизнь и деяния / Ю. В. Зобнин. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 436 с.

3. Игнашов А. В. «Черевички» Я. П. Полонского: автор либретто как соавтор спектакля / А. В. Игнашов // Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха (посвящается 195-летию со дня рождения поэта) : сб. науч. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф., 27–29 мая 2015 года / сост. и науч. ред. Т. В. Федосеева. — Рязань : Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина, 2015. — С. 238–246.

4. Морозова С. Н. Творческая индивидуальность Я. П. Полонского : взаимосвязь романтических и реалистических традиций : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Морозова Светлана Николаевна. — Саранск, 2010. — 19 с.

5. Морозова С. Н., Щерблякин И. П. Критики и писатели о творчестве Я. Полонского / С. Н. Морозова, И. П. Щерблякин // Вестник Чувашского университета. — №1. — 2010. — С. 291–296.

6. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века : автореф. дис... д-ра искусствоведения : 24. 00. 01 / Мышьякова Наталия Михайловна. — СПб, 2003. — 19 с.

7. Потапов А. Н. Золотая арфа : жизнь и творчество Я. П. Полонского : роман-биография / А. Н. Потапов. — Рязань : Рязанская обл. тип., 2009. — 389 с.

8. Решетова А. А. Яков Полонский на рязанской земле / А. А. Решетова // Яков Петрович Полонский : личность и творчество в истории русской культуры / под ред. Л. В. Чекурина. — Рязань : ПервопечатникЪ, 2014. — С. 217–230

9. Садовников Д. Н. Русское прошлое : Исторические сборники. — В 4-х частях. — Ч. 1. — Встречи с И. С. Тургеневым / Д. Н. Садовников. — Петроград-Москва : Изд-во «Петроград», 1923. — 624 с.

10. Стасов В. В. Статьи о музыке / В. В. Стасов. — В 5-ти выпусках. — Вып. 5-А. — М.: Музыка, 1980. — 420 с.

11. Ф. М. Достоевский : Новые материалы и исследования // Литературное наследство. — Т. 86 / Ред. И. С. Зильберштейн и Л. М. Розенблюм. — М.: Наука, 1973. — 790 с.

12. Федосеева Т. В. Творчество Я. П. Полонского : о направлениях современного изучения / Т. В. Федосеева // Вестник РГУ им С. А. Есенина. — Рязань, 2014. — №3 (44). — С. 66–83.

13. Элькан О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века / О. Б. Элькан. — Симферополь, 2017. — 160 с.

The article deals with the influence of heritage of Jakov Polonsky to the Russian musical culture of the 19th century. The author considers this problem exemplified by «Polonsky's Fridays» and the music of Russian composers on the poems of Polonsky.

Keywords: Russian music, romanticism; realism; musical culture; poetry; musicality of poems; opera; romance; «Polonsky's Fridays».

И. П. Лугаськова

Отражение индивидуальной картины мира художника в названии произведений искусства

Статья освещает проблему исследования «индивидуальной картины мира». В ней проанализировано влияние индивидуальной картины мира художника, которая формируется под влиянием множества факторов — жизненных ситуаций, социальной, экономической и политической обстановки в стране и исторической эпохи в целом — на выбор названия произведения искусства.

Ключевые слова: Индивидуальная картина мира, историческая эпоха, название картины, произведение искусства, творчество, художник.

С именем У. Хогарта исследователи искусства связывают окончание творческих исканий в английской живописи и начало возникновения традиционной художественной школы. Становление У. Хогарта как личности и как художника происходило в сложные времена укоренения буржуазных законов и новых моральных устоев. Стремление художника осмыслить современную английскую действительность и передать собственное её видение способствовало появлению в творчестве живописца реалистических сюжетов, разоблачающих и часто сатирически высмеивающих пороки и моральное падение современного ему общества. «Я обратился, — вспоминал впоследствии художник, — к совсем новому жанру, а именно: к писанию картин и созданию гравюр на современные нравственные темы — области, еще вовсе не испробованной ни в одной

стране и ни в какие времена» [1; с. 23]. Очевиден тот факт, что названия картин У. Хогарта, как и любого другого художника, являясь не просто отражением сюжета, замысла и идей автора, несут на себе отпечаток личностных особенностей художника, а также отражают видение автора на социально-общественную обстановку эпохи.

В начале 30-х годов XVIII века славу художнику приносит цикл из шести картин под общим названием «A Harlot's Progress» — «Карьера проститутки». Серия рассказывает о жизни и судьбе молодой провинциальной девушки, прибывшей в Лондон и попавшей в руки сводницы. Хогарт, в свойственной ему реалистической манере, рисует судьбу девушки, прототипом которой, по мнению современников, стала известная в то время проститутка Кейт Хэкбаут, она же главная героиня романа Даниэля Дефо «Молл Флендерс».

Первая из серии картин «Ensnared by a procuress» — «В ловушке сводницы» изображает прибытие Молл в Лондон и знакомство с содержательницей борделя Элизабет Нидем. Название гравюры точно передает намерение автора показать всю суть ситуации, в которой оказалась невинная проститутка-провинциалка, изобразить циничность и расчётливое равнодушие изображенных на картине сводницы, полковника-гуляки и сутенёра. Название второй картины серии — «Quarrels with her Jew protector» («Ссора с евреем-покровителем») — даёт нам понять, что любовником Молл является богатый торговец-еврей. Зритель видит, что бывшая провинциалка превратилась в ухоженную, хорошо одетую даму, которая имеет намёки на роскошь — прислугу, мальчика-слугу, обезьянку, косметику — и живёт в неплохо меблированной квартире, вероятно, предоставленной ей богатым покровителем. «Apprehended by a magistrate» («Арест») изображает совсем иное положение Молл: теперь она превратилась из содержанки в обычную проститутку. Мужчины, стоящие на пороге комнаты, появились здесь не случайно. Название картины объясняет нам цель их прихода. Последующие картины и их названия рассказывают нам о дальнейшей судьбе распутной женщины. «Scene in Bridewell» («Сцена в Брайдвелле») описывает пребывание Молл в известной в то время тюрьме. «Expires while the doctors are disputing» («Умирает, пока доктора спорят») — кульминационный момент судьбы Молл, которая умирает от сифилиса на фоне беспорядочно разбросанных вещей и бездушных людей. Абсолютное равнодушие людей, их омерзительные в присутствии умирающего человека движения и мимика, пороки во всей красе показаны в последней картине серии «The funeral» («Похороны»). Название этой картины содержит оттенок сатиры, так как церемония прощания с умершим человеком здесь напоминает некие увеселительные посиделки. На-

звание «Похороны» — это не отображение сюжетного конца, не последняя точка судьбы Молл — это символ погребения нравственности общества.

У. Хогарт стремился передавать сюжеты, которые волновали публику. Названия картин, поддерживая основную сюжетную линию серий изображений, рассказывают истории главных героев, помогают зрителю как можно точнее понять и прочувствовать, что изображено на картине. Не всегда неподготовленный человек XXI века способен верно интерпретировать шедевр живописи века XVIII, так как такая интерпретация всегда требует определенных знаний в области истории, географии, медицины, особенностей быта и культуры определенного народа и т. д. Название картины — своеобразный ориентир для зрителя, помогающий воображению выстраивать образы, изображенные на картинах.

Выдающийся английский живописец XVIII века Д. Рейнольдс, известный своими историческими пейзажами и портретами, во многом определил традиции английской портретной живописи.

Д. Рейнольдс писал портреты, в основном, известных людей. Названия его произведений портретного жанра соответствуют принятым нормам номинации портретов XVIII в. — называть картину именем человека, изображение которого предстаёт перед зрителем. Однако допускались некоторые добавления, дающие более широкое представление, например, о звании или чине портретируемого, о роде его занятий или о месте, где изображён человек. Примерами этому могут служить названия таких картин портретиста, как: «Lady Cockburn and her Three Eldest Sons» — «Портрет леди Кокберн с тремя старшими сыновьями» (1773); «Lady Sunderlin» — «Портрет леди Сандерлайн» (1786); «Lord Heathfield, Governor of Gibraltar» — «Лорд Хитфилд, губернатор Гибралтара» (1787).

Д. Рейнольдс известен детскими портретами. Обладая редким даже среди самых одарённых художников

талантом удивительно точно и чутко изображать детей, живописец мог прекрасно находить с ними общий язык. Однако названия его картин не содержат в себе какой-либо эмоциональной нагрузки и не выражают чувств художника, а лишь называют или описывают изображенных на картине детей: «The Strawberry Girl» — «Девочка с земляничкой» (1773-1777), «John Parker and his Sister Theresa» — «Джон Паркер и его сестра Тереза» (1779), «The Infant Academy» — «Младенческая Академия» (1782), «Lady Cockburn and her Three Eldest Sons» — «Леди Кокбурн и три ее старших сына» (1773) и др. Впрочем, такого рода краткие, строгие, «сухие» названия портретов присущи большинству произведений этого жанра XVIII в. Портреты писались в основном на заказ, и какая-либо воля художника в наименовании своего произведения не приветствовалась. Портретная живопись данного периода характеризуется склонностью к строгим классическим формам как в манере письма, так и в названиях картин.

Художник также уделял внимание в своём творчестве написанию картин на исторические и мифологические сюжеты. Исторические пейзажи Д. Рейнольдса дают нам возможность проанализировать проникновение мифов и реальных исторических событий в его творчество, проследить отношение художника к изображаемому на его картине. К примеру, названия трёх картин, заказанных Д. Рейнольдсу российской императрицей Екатериной II и её фаворитом князем Григорием Потёмкиным, в аллегорической форме передают отношение художника к России.

Название картины «The Infant Hercules Strangling Serpents in his Cradle» — «Младенец Геракл, удушающий змей, посланных Герой» (1788) — не просто описание действия, это своеобразное аллегорическое определение молодого Российского государства, силу которого Д. Рейнольдс сравнил с детской силой маленького Геракла. В конце XVIII в., когда была написана эта карти-

на, дипломатические отношения между Британией и Россией только начинали устанавливаться, и сам факт того, что Екатерина II заказала полотно главе английской Королевской академии художеств, рассматривался как свидетельство связи между двумя государствами.

Утончённость, лиризм, поэтичность, чувствительность образов свойственны Т. Гейнсборо (1727-1788). Т. Гейнсборо — гениальный живописец, чьё творчество отличается оригинальностью, непринуждённой естественностью, лёгкостью и воздушностью. В его произведениях раскрывается душа художника, видение мира, отражается его жизнь и окружение.

Изображения людей у Т. Гейнсборо всегда отличались умением автора невероятно точно передавать портретное сходство, бережным отношением художника к деталям. Названия портретов художника, в большинстве своём, лишь имена изображённых на картинах современников художника — помещиков, аристократов, военных, политиков и т. д. В отличие от Д. Рейнольдса, Т. Гейнсборо не стремился давать типические характеристики своим героям — для него были не важны ни профессия портретируемого, ни его общественный статус. Названия картин художника отражают эту особенность: «Portrait of Ann Ford (later Mrs. Thicknesse)» — «Портрет миссис Филип Тикнесс» (1760); «Benjamin Truman» — «Сэр Бенджамин Трумэн» (1774); «John Joseph Merlin» — «Джон Джозеф Мерлин» (1782).

Особую роль для Т. Гейнсборо имеет цветовая гамма и переход от света к тени. Названия картин художника отражают любовь к определенным цветам: «A Woman in Blue (Portrait of the Duchess of Beaufort)» — «Дама в голубом»; «The Blue Boy (Portrait of the Jonathan Buttall)» — «Голубой мальчик» или «Мальчик в голубом» (1770).

На картинах Т. Гейнсборо довольно часто можно увидеть изображения животных, в частности собак, лошадей, домашнего скота. Т. Гейнсборо-анималист часто подчеркивает связь чело-

века и животного. Названия портретов также отражают эту деталь: «A peasant girl with dog and jug» — «Крестьянская девочка с собакой и кувшином» (1785); «William Poyntz of Midgham and his Dog Amber» — «Уильям Пойнтс и его пес Амбер» (1762); «Two Shepherd Boys with Dogs Fighting» — «Два мальчика-пастуха с дерущимися собаками» (1783).

Т. Гейнсборо неслучайно достигает истинного совершенства в популярных в то время «портретах в пейзаже». Художник всегда говорил о том, что портреты для него — это источник пропитания, а пейзажи — это то, что ему поистине нравится: «Пишу портреты, поскольку нужно на что-то жить, пейзажи — потому что люблю их писать, музыкой же занимаюсь по велению сердца» [2; С. 32].

Одним из удивительных шедевров соединения портрета и пейзажа является картина «Mr. And Mrs. William Hallett (The Morning Walk)» — «Портрет мистера и миссис Халлетт» («Утренняя прогулка») (1785). Название её свидетельствует о желании художника изобразить людей и парк, по которому они прогуливаются, как неделимое целое, оно и состоит из двух частей: названия портрета и названия пейзажа.

Одним из выдающихся мастеров пейзажа является художник-романтик Д. Констебл. Д. Констебл отличает манера написания картин — они отличаются особой рельефностью и реалистичностью красок, хотя художник вовсе не стремится передать детали или точно изобразить объекты — очертания предметов в картинах часто размыты, завуалированы.

Пейзажи, принесшие ему наибольшую известность, изображают, в основном, природу родной страны, в частности, графства Саффолка, откуда художник был родом. Живописец утверждал: «Великие мастера, которые своими работами могли возвысить человеческий дух и приблизить его к совершенству, считали природу источником, который случит началом всему» [3, С. 31].

В 1819 году на выставке Королевской Академии Д. Констебл представил высоко оценённую критиками работу «The White Horse» — «Белая лошадь» (1819), которая стала его первой проданной картиной. Название картины не отражает напрямую изображаемое, ведь белая лошадь на картине — это не центральный образ, а лишь деталь цельной композиции сельской жизни. Художник выбирает для своего произведения такое название, возможно, для того, чтобы акцентировать внимание именно на эту деталь композиции с точки зрения цветовых решений.

Будучи сыном мельника, Д. Констебл не мог не изобразить близкие его сердцу пейзажи. Названия его картин, не просто указывают на то, что перед зрителем мельница, но и точно называют её, дают дополнительную информацию, указывают на детали, важные для понимания и конкретизации смысла. Примеров таких названий у Д. Констебла можно привести великое множество: «Flatford Mill» — «Мельница во Флэтфорде» (1817); «The Mill Stream» — «Мельничный ручей» (1814-1815); «Flatford Mill from a Lock on the Stour» — «Мельница Флэтфорда. Вид со шлюза на Стуре» (1811) и др.

Авторская картина мира меняется под воздействием различных факторов. Для Д. Констебла такими факторами были жизненные изменения, которые иногда приносили радость, иногда заставляли страдать, но всегда оказывали влияние на внутренний мир художника и на его творчество. Настроение художника ярче всего прослеживается в работах, написанных с 1824 по 1828 год. Это были последние годы жизни его жены, болевшей туберкулёзом и ушедшей из жизни после рождения седьмого ребёнка в 1828 году. Картины живописца этого периода отличаются напряжённостью, густотой и темнотой красок. Названия передают душевное состояние художника: «Coal Brigs on Brighton Beach» — «Брайтонский пляж и угольщики» (1824); «Rainstorm over the Sea» — «Дождь над морем» (1824-1828) и др.

Современником Д. Констебла, выдающимся акварелистом, мастером романтического пейзажа, является У. Тёрнер. Особенность работ художника заключается в особой силе и выразительности, в отсутствии излишней детализации. Живописец создавал новый тип пейзажа, выстроенный на основе воспоминаний и эмоций самого художника.

Биография автора отражает основные изменения в его жизни и проясняет для зрителя некоторые особенности в его творчестве. Творческая манера, личностные качества художника и события жизни находят отражение в названиях его картин.

У. Тёрнера часто называют художником воздуха и света. Его картины не сразу были приняты современниками, так как привычному к классицизму и сентиментализму зрителю, не всегда были понятны лёгкие, невесомые, расплывчатые романтические пейзажи. Названия их передают конкретику, реальные объекты и события, которые хотя и изображены на картинах, но вовсе не занимают центральное положение в сознании художника. Современники не понимали и не принимали такое искусство, подозревая его в сумасшествии. Именно название картины играло роль своеобразного связующего звена между художником и зрителем. Оно должно было объяснить, уточнить или акцентировать внимание зрителя на сюжете или идеи автора. Таких сложных для понимания картин и названий, ориентирующих зрителя, можно насчитать не один десяток: «Sunrise with Sea Monsters» — «Восход с морскими чудовищами» (1845); «The Slave Ship» — «Невольничий корабль» (1840); «Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway» — «Дождь, пар и скорость» (1844).

Наличие изображения не всегда является достаточным для понимания того, какое именно событие или действие происходит перед нами. Особенно сложно воспринимать произведения искусства XVIII-XIX вв. современному зрителю. Название картины в та-

ких случаях является крайне важным элементом для понимания замысла художника.

«The Burning of the Houses of Parliament» — «Горящее здание парламента» (1834) — центральное место в картине занимает огромный пламя, охватившее здание, отражающееся в воде и в виде закручивающегося столба уходящее в небо.

«The Battle of Trafalgar» — «Трафальгарская битва» (1824) — картина изображающая смерть Нельсона на палубе корабля «Виктория». Впрочем, основная идея произведения снова отходит на второй план и поддерживается только благодаря названию. Фигуры на картине — очень мелкие, не сразу заметные, а вот массивность вздымающихся вверх парусов, сверкающих в особом свете и дыме, захватывает внимание зрителя мгновенно.

Поездка в Италию способствовала появлению у художника новых эмоций и переосмысления своего творческого метода. Романтическая Венеция навсегда оставила след не только в творчестве, но и в сердце художника. Именно итальянские пейзажи принесли ему наибольшую известность, а не пейзажи родной Англии, где, кстати сказать, он прожил всю жизнь: «The Grand Canal, Venice» — «Большой канал в Венеции» (1835); «Rome from Mount Aventine» — «Вид на Рим с холма Авентин» (1836); «Modern Rome — Campo Vaccino» — «Современный Рим — Кампо Ваччино» (1839).

Из всего изложенного можно сделать следующие выводы. Индивидуальная картина мира автора всегда формируется под влиянием нескольких факторов, к числу которых относятся социальные, экономические, политические, культурные, религиозные черты эпохи, личностные характеристики художника и биографические особенности жизни творца. Названия картин чаще всего отражают особенности авторской биографии и влияния внешних жизненных факторов, формирующих мировоззрение художника. «С помощью анализа биографии и воспроизведе-

дения прошлых жизненных ситуаций актуализируются чувства и осознаются события, определившие формирование личности человека» [4: с. 221]. Индивидуальная картина мира художника порождает название картины. Название картины — это не просто выражение идей художника или отражение основной темы произведения. Оно может отражать особенности времени или уклада жизни, в котором жил и творил

художник. Название может содержать характеристику творчества и стиля автора. Художник называет свое творение так, как он сам его видит или так, как ему хотелось бы, чтобы его увидел зритель. Справедливость данного утверждения мы доказали на примере таких выдающихся английских художников, как У. Хогарт, Д. Рейнольдс, Т. Гейнсборо, Д. Констебл, У. Тёрнер.

1. Анализ красоты: Теория искусства [Текст]: пер. с англ. / Уильям Хогарт; [вступит. ст., примеч., ред. М. П. Алексеев]. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1987. — 252 с.

2. Великие художники: Томас Гейнсборо [Текст] / Великие художники. — №79 Марк Дюпети; — Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. — 32 с.

3. Великие художники: Джон Констебл [Текст] / Великие художники. — №20 Марк Дюпети; — Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. — 31 с.

4. Ивлева А. Ю. Воспитание личности в культурном пространстве текста [Текст] // Вестник Мордовского университета / Научно-публицистический журнал. — №2 Серия «Педагогические науки». — 2009. — с. 218-222.

The article covers the problem of studying the «individual world view». The article analyzes the influence of the individual artist's world view, which is formed under the influence of different factors: the life situation, social, economic and political situation in the country and the historical era in general, on the choice of the artwork's name.

Keywords: *The individual world view, the historical era, the artwork's name, artwork, creativity, an artist.*

Д. А. Никонова

Гармонизация межэтнических отношений: культурный фактор (на примере Республики Крым)

В статье рассматривается понятие культурного фактора. Анализируются тенденции развития процесса межкультурного взаимодействия в Республике Крым. Определяются перспективы гармонизации межэтнических отношений на основании взаимодействия культур и межкультурной коммуникации. Обосновывается тезис о необходимости расширения культурной политики в сфере межэтнических отношений в Крыму.

Ключевые слова: Россия, межэтнические отношения, культурный фактор, Республика Крым, межкультурная коммуникация, этнопространство.

Начиная с 2014 года, в Республике Крым идёт процесс интеграции в культурное пространство Российской Федерации. Это, безусловно, вызывает повышенный исследовательский интерес как к самому региону, так и к определённым процессам, которые происходят внутри нового российского субъекта. Изучение значения культурного фактора для Крыма, анализ текущей ситуации и прогноз на будущее является насущной задачей для многих исследователей.

Актуальность данной темы объясняется вопросами национальной безопасности, необходимостью сохранения мирной и бесконфликтной обстановки в сфере межэтнических отношений внутри республики. Вопрос межэтнических отношений всегда являлся важным и занимал определённое место в программах

крымских национальных общественных организаций и движений. Крым — многоэтнический регион, и взаимодействие культур является основой для дальнейшей гармонизации межэтнических отношений. Именно этот фактор отражён в статье 10 новой Конституции Республики Крым¹. Согласно данной статье²: «В Республике Крым признается принцип многообразия культур, обеспечивается их равноправное развитие и взаимообогащение» [3].

Целью данной статьи является освещение вопросов влияния культурного фактора для современных межэтнических отношений в Крыму.

Согласно определению российских учёных, которое сформулировано в монографии «Этносоциология: цели, методы и некоторые результаты ис-

следования» [1], под межэтническими отношениями подразумевается взаимодействие народов в различных сферах (в том числе и культурной сфере) в широком смысле, и межличностные коммуникации представителей разных национальностей — в узкой трактовке. На наш взгляд, широкое применение термина позволит более точно раскрыть цель, сформулированную в данной статье.

Указанная цель определила круг задач — исследование понятия культурного фактора;

— анализ тенденций развития процесса межкультурного взаимодействия в республике Крым;

— определение перспектив гармонизации межэтнических отношений на основании взаимодействия культур.

Объектом исследования выступает культурное взаимодействие в межэтнических отношениях на примере полиэтнического региона.

Предмет исследования — межкультурная коммуникация и диалог культур в общем процессе культурной жизни Крыма, как фактор гармонизации межэтнических отношений.

Теоретико-методологической основой работы послужили следующие источники:

— нормативно-правовые документы [3], [4], [5];

— работы отечественных авторов: Ю. В. Арутюнян, Л. В. Дробжевой, А. А. Сусоколова [1], С. А. Афанасьева [2], А. Ю. Шадже [8] и др.;

— Internet-ресурсы, такие как: <http://gkmmn.rk.gov.ru/rus/info.php?id=606906> — официальный портал правительства Республики Крым.

Разные науки и, соответственно, научные направления по-своему трактуют изучение межэтнических отношений. Так, к примеру, политическая социология рассматривает влияние состояния межэтнических отношений на политическую ситуацию в отдельной стране, а историческая наука изучает ретроспективу отношений, которые складывались между отдельными народами. В свою

очередь, этнология исследует межкультурные взаимодействия (основной фокус внимания — этнокультурные переменные) [7].

Этнологи выделяют ряд факторов в межэтнических отношениях: социальные, ситуативные, политические, исторические, психологические, культурные. Культурные факторы, в свою очередь, делятся на две основные группы:

1) просвещение и информация;

2) традиционные нормы каждой культуры.

Если рассматривать первую группу, то можно отметить, что уровень образованности и информированности имеет огромное влияние на преодоление предрассудков, связанных с настороженным отношением к представителям иной этнической группы, а также на разрушение социально-культурных границ. Что же касается традиционных норм, характерных для каждой культуры, то тут следует обратить внимание на тот факт, что традиции предопределяют поведение не только в бытовой сфере, но и в сфере деловых отношений. Замечено, что представители бизнес-кругов, в силу большего доверия, предпочитают работать с партнёрами своей национальности. Конечно, в большинстве своём речь идёт о малочисленных народах [7].

По мнению российского исследователя С. А. Афанасьева, «потенциал противоречия» прямо коррелируется с уровнем напряжённости, которая существует в плоскости взаимодействия этносов. Учёный подчёркивает, что при наличии однородного национального состава определённой территории (региона), региональная идентичность полностью интегрируется в этническую, не дополняя её. Ситуация представлена так, что культурные отношения в рамках данного конкретного региона определяются этнической культурой и языком. Если же речь идёт о полиэтничном регионе (Крым), то региональная идентичность включает в себя как культуры различных народов, так и общие для всех жителей конкретного региона основания. Таким образом, во втором случае присутствует

¹ Конституция Республики Крым принята 11 апреля 2014 г. http://rapsinews.ru/legislation_publication/20140412/271132606.html

² Автор цитирует статью 10 (п. 2).

культурный фактор этнической деятельности. Как верно замечает автор: «В силу принципа «основания/противоречия» культуры одних этносов, проживающих в регионе, никогда не смогут быть всецело восприняты другими народами в этом регионе, что порождает социокультурные противоречия между народами, проживающими в регионе» [2, с. 20]. Отдельно хотелось бы отметить существование институализированных механизмов сотрудничества представителей этносов и о презентации этнокультур, с помощью практик, принятых в регионе. Практики эти базируются на различной степени влияния социокультурных факторов на акторов этнопространства [2].

В силу сложившейся исторической данности, Крым на протяжении столетий — многонациональный регион, где проживает ряд этносов, имеющих свою уникальную культуру. В этом смысле он является особой республикой, с характерными для полиэтнического социума проблемами. Тем не менее, Крым, безусловно, является благотворной платформой для формирования гармоничной, образованной, толерантной личности, способной к постоянному повышению уровня знаний и адаптации к чужой культуре, с высоким уровнем межкультурной компетенции.

На данный момент существует немало исследований, которые в той или иной мере посвящены межкультурной коммуникации. Тем не менее, достаточно сложным представляется подготовка ряда рекомендаций, способных быть успешно реализованными на практике. Объясняется это тем, что межкультурная коммуникация — сложный процесс, особенно, если речь идёт о поликультурном пространстве. Развитие Крыма напрямую зависит от того насколько успешно удастся трансформировать «потенциал конфликтности» в «потенциал сотрудничества». Именно потенциальная конфликтность и перманентная неустойчивость социальной ситуации могут приводить регион к осложнению этноконфессиональных отношений. В этом контексте необходимо искать пути

взаимодействия этносов не только для культурного взаимообогащения, но и для налаживания дружественных межнациональных отношений. Необходимо осуществлять политику, которая была бы основана на глубоком анализе социокультурных реалий. Основываться такая политика могла бы на разработке общей идеи для представителей различных культурных традиций по месту их рождения или проживания [6].

По мнению российской исследовательницы А. Ю. Шадже: «Развитие полиэтничного региона в условиях современной культуры требует комплексного подхода: а) в полиэтничном регионе важно формировать соответствующий информационный дискурс, нацеленный на конструирование образа «мы — полиэтничное сообщество», на формирование культуры восприятия «другого»; б) региональную культурно-национальную политику важно подчинить созданию условий для саморазвития каждой культуры и каждого этноса, укрепления социальной стабильности и безопасности в регионе, сохранения единства России» [8].

С таким подходом невозможно не согласиться, ведь, несмотря на существующие в современном полиэтничном Крыму проблемы, не следует искусственно создавать конфронтации. Важно понимать, что взаимопонимание возможно лишь на основе диалога культур. Культурная политика, формируемая, как на региональном, так и на общероссийском уровне должна создавать конструктивные механизмы для сохранения этнической идентичности, с одной стороны, и укрепления, через общероссийскую культуру, принадлежности к единой российской нации — с другой.

Укреплению межнационального мира в Крыму способствует ряд законов, принятых с целью гармонизации межэтнических отношений. К таким законам можно отнести Федеральный закон от 17 июня 1996 г. № 74-ФЗ «О национально-культурной автономии». На официальном сайте правительства Республики Крым можно найти информацию об особенностях создания и де-

ятельности местных и региональных национально-культурных автономий³. В частности, п. 1 определяет национально-культурную автономию, как «форму национально-культурного самоопределения, представляющую собой объединение граждан Российской Федерации, относящих себя к определенной этнической общности, находящейся в ситуации национального меньшинства на соответствующей территории, на основе их добровольной самоорганизации в целях самостоятельного решения вопросов сохранения самобытности, развития языка, образования, национальной культуры». [4] Национально-культурная автономия помогает объединять граждан, принадлежащих к одному народу, что способствует сохранению самобытности культуры этноса, а также выполняет функцию интеграции такого сообщества в общероссийскую культуру.

После возвращения Крыма в состав России, усилиями руководства Республики Крым, а также федерального центра удалось решить один из самых острых для полуострова вопросов, а именно проблему политической реабилитации депортированных народов. Указом президента РФ от 21 апреля 2014 года N 268 "О мерах по реабилитации армянского, болгарского, греческого, крымско-татарского и немецкого народов и государственной поддержке их возрождения и развития" решена проблема реабилитации по национальному признаку⁴. С це-

лю реализации данного указа распоряжением Совета министров Республики Крым от 27.05.2014 №436-р утвержден План мероприятий, предусматривающий комплекс мер, в том числе, и по развитию государственных языков Республики Крым⁵. Принятая 11 апреля 2014 года Конституция Республики Крым гарантирует крымско-татарскому языку статус государственного, наравне с русским и украинским [3]. Учитывая, что основную часть населения Крыма составляют три этнические группы: русские (65,31%), украинцы (15,08%) и крымские татары (10,17%)⁶, законодательное закрепление равнозначности трёх государственных языков на территории Крыма является значительным шагом для налаживания межэтнических отношений (в том числе и в культурной сфере).

Постановлением Совета Министров от 09.04.2015 № 185 утверждена Государственная программа Республики Крым по укреплению единства российской нации и этнокультурному развитию народов России «Республика Крым — территория межнационального согласия» на 2015–2017 годы и порядок использования средств бюджета Республики Крым⁷.

Отдельно хотелось бы отметить принятый 17 июня 2015 года Госсоветом Республики Крым Закон Республики Крым «Об образовании», благодаря которому граждане Российской Федерации, проживающие на территории Республики Крым, имеют право на «получение до-

³ Официальный портал Правительства: сайт. — URL: <http://gkmn.rk.gov.ru/rus/info.php?id=606906>

⁴ Указ Президента Российской Федерации от 21 апреля 2014 г. N 268 "О мерах по реабилитации армянского, болгарского, греческого, крымско-татарского и немецкого народов и государственной поддержке их возрождения и развития" [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rg.ru/2014/04/21/reabilitaciya-site-dok.html>.

⁵ Распоряжение Совета Министров Республики Крым от 27 мая 2014 года № 436-р «Об утверждении Плана мероприятий по реализации Указа Президента Российской Федерации от 21 апреля 2014 года №268 «О мерах по реабилитации армянского, болгарского, греческого, крымско-татарского и немецкого народов и государственной поддержке их возрождения и развития»» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_232444.pdf

⁶ Данные по национальному составу по последней переписи населения в Крыму (с учетом Севастополя) за 2014 г. Процент указан от общего процента всего учтенного населения. Население Крыма и Севастополя: численность, национальный состав [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.statdata.ru/naselenie-krima-i-sevastopolya>

⁷ Распоряжение Совета Министров Республики Крым от 09.04.2015 года № 185 «Об утверждении Государственной программы Республики Крым по укреплению единства российской нации и этнокультурному развитию народов России «Республика Крым — территория межнационального согласия» на 2015 — 2017 годы, и порядков использования средств бюджета Республики Крым» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_289580.pdf.

школьного, начального общего, основного общего образования на родном языке, в том числе русском, украинском и крымско-татарском, а также право на изучение родного языка в пределах возможностей, предоставляемых системой образования, в порядке, установленном законодательством об образовании». [5]. Интересным представляется тот факт, что в г. Симферополе, крымской столице, существовали, как в украинский, так и в нынешний период, в диалоге культур три различных по репертуару и языку театра: Русский академический драматический театр имени М. Горького, Крымский академический украинский музыкальный театр, Крымскотатарский академический музыкально-драматический театр. Таким образом, спектр межкультурного взаимодействия достаточно широк, а грамотная политика в сфере межкультурных коммуникаций способна гармонизировать межэтнические отношения.

Вывод. Стабильность и благополучие государства во многом зависят от способности общества проявлять толеран-

ность и терпимость к представителям разных культурных и социальных групп. Желание общества искать пути урегулирования возникающих социокультурных конфликтов, преодоление межнациональных, межкультурных и межъязыковых разногласий характеризует сильное, здоровое государство, менее подверженное кризисным ситуациям. На данный момент гармонизация межэтнических отношений, с опорой на культурный фактор, в Крыму проходит стадию формирования. Тем не менее, важные шаги в этом направлении делаются — законодательное закрепление равноценности трёх языков и признание их государственными на территории Республики Крым, является существенным продвижением. В нынешних условиях межэтническое согласие в любом из российских регионов является исключительно важным. Теоретическая модель развития региона, которая учитывает культурные факторы, является более эффективной, чем модель, опирающаяся исключительно на экономические факторы.

1. Арутюнян Ю. В., Дробизева Л. М., Сукоколов А. А. Этносоциология: цели, методы и некоторые результаты исследования. — М.: Наука, 1984. — 255 с.
2. Афанасьев С. А. Социокультурные факторы межэтнических отношений: Автореф. дис. канд. социол. наук. — Екатеринбург: УГТУ, 2006. — 23 с.
3. Конституция Республики Крым: принята Государственным Советом Республики Крым 11.04.2014 // Российская газета. — 2014. — 13 апр.
4. Особенности создания и деятельности местной и региональной национально-культурной автономии от 19.11.2014 г. — Доступ на официальном портале правительства Республики Крым. — Режим доступа: <http://gkmm.rk.gov.ru/rus/info.php?id=606906> (дата обращения: 20.05.2017).
5. Об образовании в Республике Крым : Закон Респ. Крым : [принят Гос. Советом Респ. Крым 17 июня 2015 г.; № 131 ЗРК/2015] // Правительство Республики Крым: сайт. — Режим доступа: http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_252464.pdf (дата обращения: 18.03.2017).
6. Поликультурный мир — основа межнационального согласия / Национально-культурная автономия греков республики Крым «Таврида»: сайт. — Режим доступа: <http://www.mka.ru/news-mka-grekov-respubliki-krum-tavrida/poly-kulturniy-krum.html> (дата обращения: 18.03.2017).
7. Факторы межэтнических отношений // Археология: сайт. — Режим доступа: <http://arheologija.ru/factoryi-mezhetnicheskih-otnosheniy/>.
8. Шадже А. Ю. Культурный фактор инновационного развития полиэтничного региона / А. Ю. Шадже // Вестник Адыгейского государственного университета. — Сер. I.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология — 2015. — № 3 (163). — С. 201-207

The article deals with the concept of the cultural factor. The tendencies of development of the process of intercultural interaction in the Crimean Republic are analyzed. Prospects of harmonization of interethnic relations on the basis of interaction of cultures and intercultural communication are determined. The thesis on the necessity of expanding the cultural policy in the sphere of interethnic relations in the Crimea is substantiated.

Keywords: Russia, interethnic relations, cultural factor, the Crimean Republic, intercultural communication, ethno-space.

УДК 130.2:81'42

Т. П. Разбеглова

Художественный текст как метасубъект культуры

В статье рассматривается художественный текст в качестве метасубъекта культуры. Определено, что метасубъективная природа художественного текста имеет культуросозидающее значение, выступает фактором культурной интеграции.

Ключевые слова: художественный текст, музыкальный текст, метасубъект, ядро субъективности, трансценденция, метафизика культуры.

Актуальность. В последнее время культура становится важным объектом исследований в сферах социогуманитарного знания и достаточно проблемным объектом. Кризис культуры, констатированный неоднократно в теоретической литературе, является, однако, проблемой вовсе не теоретической, а практической, перетекающей в вопрос жизни и выживания человека в мире, в культуре, которая и является его жизненной средой. Поэтому проблема культуры становится одновременно проблемой человека и его бытия. И так же, как и вопрос о судьбе культуры, является, по сути, вопросом о человеке, о его сущности, его настоящем и будущем.

Не менее проблематичным оказался сам человек как субъект культуры, Человек в культуре является индикатором ее состояния. С. Л. Франк еще в начале XX в. писал: «Так называемый культурный человек внезапно оказался обманчивым призраком; реально он обнаружил себя неслышанно жестоким, морально слепым дикарем, культур-

ность которого выразилась только в одном — в изысканности и усовершенствовании средств истязания и убийства ближних» [8, с. 406].

В этой ситуации остро встает проблема субъекта как носителя культуры и метасубъективности как принципа интеграции и организации культурных процессов.

Исследование проблемы художественного текста как явления имеет научную традицию в области литературоведения, культурологии, философии. Философия субъекта рассматривает различные формы модификаций субъективности в современном культурном пространстве. Однако за пределами этих исследований остается проблема понимания художественного текста как субъекта культуры и выявления его метасубъективных свойств, выполняющих интегративную функцию при доминирующих процессах культурной дезинтеграции.

Целью исследования является выявление метасубъективной роли худо-

жественного текста в формировании пространства культуры, смыслообразованию, «собираю» смыслов в ценностные структуры, функционирующие в качестве культурных интеграторов.

Тема человека, субъекта культуры — наиболее значительная тема философии XX в. Сегодня и в повседневной практике, и в гуманитарном знании, в том числе в культурологии, под субъектом подразумевается носитель предметно-практической деятельности или познания, источник и агент активности, направленной на объект, которым является окружающий мир во всем его многообразии.

Философская трансформация человека в субъект сродни акту трансценденции человеческих свойств, переходу от конкретного к абстрактному. Кроме того, традиционно в понятие субъекта вкладывается акцент активной позиции, некоей продуктивной деятельности — творческой, преобразовательной, коммуникативной и т. д.

Специфика соотношения «человек — субъект — культура» проявляется в следующем положении: человек обретает свой антропологический статус тогда, когда в нем проявляется субъект культуры — носитель культурных свойств и создатель культурных ценностей. В свою очередь, культура появляется тогда, когда человек превращается в субъект культуры. Следовательно, мы можем констатировать центральную роль субъективности в культуре.

Многочисленны попытки решить проблему кризиса культуры через переосмысление самой сущности человеческой субъективности. В современных культурфилософских исследованиях констатируется смещение ракурса видения проблемы с рассмотрения деятельного субъекта культуры на изучение условий его существования в культуре как базового начала. Сама культура «программирует» субъекта, который реализует свою программу, создавая культуру и воспроизводя себя самого.

Традиционная модель культуры выделяла в общем культурном целом метафизический план как совокупность

общих установок, высших ценностей и принципов. Они воплощались в бытии культуры через деятельность субъекта как носителя творческого начала. Таким образом, культура обретала целостность и соотнесенность с высшими ценностными установками. Культура, взятая лишь как предметность, как объект обладания и использования, нивелирует и смыслы субъективной деятельности, снижает и дробит их, трансформирует субъективность, низводя ее до «чистой» функциональности.

Попытка снять с человека ответственность за целое культуры была предпринята в постмодернистском проекте вместе с отказом от классической модели культуры: попросту говоря, в ней убирается верхний метафизический слой с его законодательной системой ценностей. Вместе с этим, из культуры исчезает трансцендентальный субъект как носитель ценностей. Понятие субъект в постмодернистской философии обозначает переменный модус приспособления индивида к окружающей его среде. Современный социокультурный субъект утрачивает целостность, способен пребывать во многих социальных измерениях одновременно и конструировать себя [5, с. 199]. Соответственно, изменяется и характер его социокультурного творчества, направленного на создание фрагментов, обладающих свойством автономности.

Именно это становится основой мозаичности, плюралистичности культуры. Вместе с этим, ставятся под сомнение универсальные ценностные критерии культуры как целого. Это же становится условием возможной (и реальной) деградации культуры. В таких условиях культура (и субъект) нуждаются в мета-уровнях, новых объединяющих факторах.

Постмодернистский дискурс в понимании взаимоотношения субъекта и культуры разрушил традиционное понимание взаимосвязей, довел понимание субъекта до тех логических пределов, за которыми обнаружилась пустота.

Тем не менее, пока вопрос о культуре и ее субъекте — человеке — продолжает звучать, надежда на позитивное решение проблемы сохраняется, и оплотом ее остается все тот же человек культуры. Поэтому поиски новых путей возрождения субъекта как центрального звена культуры составляют главную задачу современной философии.

Художественный текст как носитель субъективных свойств

Человек как субъект культуры является ее творческим, креативным центром, созидающим не только саму ткань культурного бытия, но и ее узловые точки — артефакты культуры, среди которых произведения искусства.

С культурологической точки зрения произведение искусства далеко не однозначное понятие. Художественное произведение — это сложное единство компонентов, связанных между собой в гармоническое целое, и это позволяет трактовать его неоднозначно и с разных позиций — эстетических, культурологических, искусствоведческих, философских и т. д.

В то же время в современной культурологии, литературоведении и лингвистике сложилась традиция различения понятий «художественное произведение» и «художественный текст». При всем многообразии определений художественный «текст» обладает устойчивым набором признаков, которые позволяют отличить его от «произведения».

Среди современных интерпретаций текста особое место занимает культурологическая интерпретация, разработанная наиболее полно в трудах Д. С. Лихачёва, М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, где текст рассматривается в культурном измерении как элемент культуры, отражающий определенные культурные константы. Художественный текст — это всегда текст той или иной культуры, он погружен в культурное пространство своего времени, несет в себе ценностно-смысловые структуры, мировоззренческие ориентиры,

выражает присущий культуре способ мышления и чувствования. Текст несет в себе отпечаток культуры народа, этноса, социальной общности с их традициями, устоями, менталитетом, и в то же время отражает уникальность личности творца.

Еще более конкретно с культурологической точки зрения рассматривает феномен художественного текста теория постструктурализма. Ролан Барт характеризует произведение как явление, «функционирующее как знак». Оно «наглядно, зримо», это «вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства» [1, с. 415-416].

Р. Барт различает «текст как процесс» и «текст как результат», выступающий в виде художественного произведения. Текст — это порождение и движение множества смыслов; он соткан из «пространственной многомерности означающих» [1, с. 415]. По Барту, текст и произведение связаны как процесс и результат: чтобы понять произведение (результат), нужно обратиться к процессу производства — тексту: «... произведение, понятие, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы — это и есть текст» [1, с. 417].

Таким образом, в понятии художественного текста акцентируется момент открытости, бесконечно длящейся актуальности, модифицируемости. Ряд исследователей расширяют понятие текста до границ культуры: текст есть культурный феномен, культурный универсум, обобщенная модель мира. Тексты составляют неотъемлемую грань культуры (Ю. Лотман).

Ю. Лотман отмечает, что категории текста и культуры взаимообуславливают друг друга: текст есть часть культуры, но в то же время культура сама является текстом. В связи с этим Ю. М. Лотман рассматривал культуру как «механизм роста информации», как «собрание текстов и даже как единый большой текст» [3].

Как культурный феномен, текст не равен самому себе: его смысловые гра-

ницы расширяются до общего целого культуры. Как пишет Ю. М. Лотман: "Художественный текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосмосу, становится значительнее и шире самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой стороны, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности" [4, с. 133]. Текст имеет способность выходить за пределы культуры, осуществляя межкультурную коммуникацию, образуя метауровень культуры.

Метасубъективная природа культурного текста

Текст несет в себе печать творческой субъективности, является воплощенным субъектом. Вместе с тем, он выходит за рамки индивидуальной субъективности, выступает метасубъектом культуры.

Каковы основания для такого его понимания и каково значение художественного текста как метасубъекта культуры?

1. Текст имеет онтологический уровень как самостоятельное культурное явление, как данность и культурный факт, который, однако, для своего функционирования требует «распредмечивания», субъективного прочтения, освоения. Будучи воспринимаемым в процессе актуализации, он принимает черты интерпретирующего его субъекта.

2. Функционирование текста в культуре делает его активным посредником между художником и обществом, в ходе активного функционирования текст способен формировать общественное мнение и влиять на культуру.

3. Актуализация текста в процессе его распредмечивания субъектом выявляет в нем неявные или добавочные смыслы, способные изменять текст, варьируя форму его презентации в качестве художественного произведения. Художественный текст в рамках такого подхода становится более сложным, многомерным и многослойным, он формирует все новые интеллектуальные стратегии его понимания.

4. Наконец, текст как основа коммуникативности в культуре осуществляет межсубъектное взаимодействие. Он содержит в себе аксиологические матрицы понимания, которые носят субъективный характер. Вследствие этого смысл текста каждый раз выступает как взаимодействие художественного материала с жизненным миром познающего субъекта.

Коммуникативные аспекты бытия художественного произведения вызвали к жизни осмысление его диалогической природы, посредством которой осуществляется связь между субъектами: творчества и восприятия, одной культуры или межкультурной коммуникации, одного исторического времени или надвременная связь. Художественный текст существует, актуализируется только в пространстве межсубъектной коммуникации, объединяя, соединяя, образуя метасубъективный смысл.

Говоря о значении художественного текста как метасубъекта культуры, вернемся к проблеме субъекта и его структуры. В достаточно сложной структуре субъективности, вырисовывающейся на основании философских и психологических исследований, обозначим два основных уровня: центральное ядро и периферию. Ядро субъективности, отождествляемое с сущностью индивидуума, является устойчивым образованием. В социокультурном смысле ядро субъективности обладает каналом связи с метафизическим слоем культуры, с его высшими ценностными установками. Периферический слой — это более широкое образование, на уровне которого происходит большая часть социальных взаимодействий. Он более подвижен и является основой и почвой разного рода идентификаций. В философских терминах это находит выражение в выделении онтологических (центр, ядро) и социальных инстанций субъекта.

В современной концепции субъекта существует тенденция абсолютизации поверхностного слоя субъективности, признания его основной реальностью бытия субъекта. Это вызвало обоснова-

ние различных концептов: «маски», социальных ролей, полисубъективности, постмодернистского концепта «сборки субъекта», «машины желаний» (Ж. Делёз и Ф. Гваттари). Размывание ядра субъективности означает утрачивание его целостности, превращение его во «фрагментированного, разорванного, смятенного, лишенного целостности человека Новейшего времени» [2, с. 38].

С субъектом в его современном понимании происходит примерно то же, что и с культурой — он лишается универсальных сущностных оснований (универсальность здесь не означает унификации, а только возможность онтологизации субъективности). Доминирование внешнего и относительного, релятивного, грозит утратой самого субъекта как онтологической реальности, что и констатировано современной философией в концепте «смерти субъекта».

Немаловажным является тот факт, что самоидентификация субъекта разворачиваются в рамках дискурсивных пространств, а это значит, что в данном процессе основополагающее значение имеют рациональные аспекты, лингвистические структуры, речь, нарративы, а также символическая конструкция и феномен другого, участвующих в конституировании субъективности.

В этом контексте вырисовывается значение художественного текста как метасубъекта в культуре. Его действие и воздействие происходит на уровне внутреннего слоя субъективности, одновременно конституируя его и выполняющая регулятивную функцию. На уровне внутренних слоев субъективности, где и происходит действие художественного текста в виду его чувственно-эмоциональной природы, элемент рационализации минимализирован, т. е. пространство художественного текста, каким бы символическим языком он ни был выражен, имеет недискурсивную основу.

Минуя внешние, дискурсивные формы коммуникации, художественный текст выполняет внутренне организующую и объединяющую роль, превращая субъект культуры в метасубъект, пере-

водя его в метафизический слой культуры. Как метасубъект культуры, текст расширяется и обогащается, живет своей жизнью в культуре, видоизменяется, порой получает новую жизнь.

Музыкальный текст и условия его превращения в метасубъект культуры

Музыкальное искусство по своей специфике отличается от других видов, имеющих дискурсивно-логическую или словесную форму воплощения смысла. Музыка модифицирует смысл или образное содержание посредством его чувственного переживания, которое, в свою очередь, символизируется в звуковысотных сочетаниях, расположенных во временном чередовании. Это достаточно сложный путь трансформации, делающий музыку уникальным явлением в художественной культуре.

Музыкальный текст как звучание есть выражение субъективного смысла. Вопрос можно поставить так: как субъективное переживание становится объективным событием культуры и обретает метасубъективный смысл? По сути, речь идет о трансцендировании смысла и его функционировании в символической форме — слова, образа или произведения. Анализируя этот процесс, В. Суханцева пишет: «В культуре вещь трансцендирует в слово... словесная трансценденция вещи есть ее, вещи, символическое инобытие» [7, с. 30].

Музыкальный звук, как и слово, является способом трансцендирования индивидуального, субъективного чувства. Музыкальный текст, как текст художественный, делает уникальный смыслообраз всеобщим, доступным восприятию и интерпретации. Субъект музыкального творчества превращается в метасубъект на уровне его функционирования в культуре.

Прежде всего, музыка выступает как явление культуры и имеет исторический характер. Следовательно, параметры музыкальной выразительности, ее способность выразить тот или иной смысл задаются культурой. Смысловые

и чувственные комплексы являются производными одного субъекта — творческой индивидуальности, представляющей определенный исторический тип культуры. Связь субъективного переживания и выражающей его музыкальной формы есть путь объективизации субъективности. Однако процесс объективизации не может носить характер прямого воплощения, а только лишь посредством культурных кодов, одним из которых является музыкальный стиль.

Музыкальное произведение как художественный текст имеет контекстуальное происхождение, что создает возможность его объективного функционирования. «Музыкальное произведение встроено в контекст изначально, еще до своего появления: его место, форма, содержание, особенности в общих чертах предопределены его потенциальной встроенностью в порядки культуры — порядок чувство-

вания, мировосприятия, социального бытования, слушательских установок, исполнительских возможностей, а также возможностями музыкального языка, средств выразительности, стиля эпохи и т. п. Это значит, что границы музыкального произведения определены не им самим, оно предваряется и продолжается, будучи неотделимым от всех этих компонентов» [6, с. 175].

Таким образом, музыкальный стиль является диспозиционной формой, обуславливающей возможность объективизации субъективного содержания, и как его носитель представляет собой выход на метасубъективный уровень. Превращение музыкального текста в метасубъект культуры обеспечивает межсубъектную коммуникацию на основе общих и понятных историко-культурных форм — стиля, жанра, формальных и выразительных средств.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст] / Р. Барт // [пер. с фр.]; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 413-423
2. Ильин И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа [Текст] / И. П. Ильин. — М.: Инграда, 1998. — 255 с.
3. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Ю. М. Лотман. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — 416 с.
4. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. т. Т. 1. — Таллин: Александра, 1992. — 472 с.
5. Разбеглова Т. П. Виртуально-топологический субъект как проблема современного образования [Текст] / Т. П. Разбеглова // Проблемы современного педагогического образования: сбор. науч. трудов. — Серия: Педагогика и психология. — Вып. 56 (1). — Ялта: РИО ГПА, 2017. — С. 198 — 204
6. Разбеглова Т. П. Истоки и границы оптимизма: культурно-эпистемологические основы классического музыкального мышления [Текст] / Т. П. Разбеглова. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти: зб. наук. пр. — Вип. 27. // Й. Гайдн — І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського : ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків: Тимченко, 2009. — С. 172 — 184
7. Суханцева В. К. Метафизика культуры [Текст] / В. К. Суханцева. — К.: Факт, 2016. — 308 с.
8. Франк С. Л. Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии [Текст] / С. Л. Франк // Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. — С. 406

The article considers a literary text that acts as a metasubject of culture. It is determined that the metasubjective nature of the literary text has a culturally significant meaning, act as a factor of cultural integration.

Keywords: literary text, musical text, metasubject, the core of subjectivity, transcendence, metaphysics of culture.

УДК 008

О. Б. Элькан

Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста

Научная рецепция «всеобщего» синтеза искусств оказывается возможной в рамках таких формирующихся в XX веке направлений, как синергетика, структурализм, семиотика и т. д. Принципиальная возможность перенесения некоторых специфических приемов из одного вида искусства в другой (в нашем случае — из музыки в литературу) остается вопросом дискуссионным. В статье осуществлена попытка теоретического осмысления «музыкализации» литературного текста.

Ключевые слова: синтез искусств, литература, музыка, музыкальность.

Актуальность темы связана с обращением к проблемам специфики явлений, которые находятся в орбите современных исследований теории и истории культуры: синтетичность феноменов культуры, социокультурная и культурно-историческая детерминация её процессов и механизмов на каждом конкретном этапе общественного развития, соотношение формы и содержания, традиций и новаторства и т. п.

Цель работы — уточнить понятие музыкальности и ее роль в синтезе искусств в культурологическом ракурсе с учетом результатов научных изысканий последних лет.

Известные сегодня виды искусства, за исключением музыки, вполне отвечают общему определению «искусства» как суммы «результатов творчества конкретных субъектов» [8, с. 98] (индивидов, творцов, людей), а также «культуры» (элементами которой они высту-

пают) как «универсума **искусственных** [выделено нами. — О. Э.] объектов, созданного человечеством» [22, с. 54].

Мы не случайно выделили слово «искусственные», желая подчеркнуть связь с «искусством» именно в аспекте «сделанности», «рукотворности» произведений искусства, их «искусственного» характера. Именно этот аспект понятия был изначальным. Так, в русском языке слово «искусство» первоначально значило — «опыт, испытание», отсюда связь с ремеслом, мастерством и т. д. «Характерно, что в разных языковых культурах движение смысла понятия было тем же: от опыта, умения, мастерства вообще — к фокусированию на специфическом, автономном виде творчества» [19, с. 142].

Элемент «искусственности» сохраняется в качестве важной категории практически любого вида искусства. И лишь музыка, хотя бы частично, пред-

ставляет единственное исключение: как тысячелетиями она существовала в «дочеловеческом» мире, так и сегодня продолжает существовать, в том числе, и вне человеческого общества и человеческой культуры. Речь идет о музыке природной — птичьей пении. Вполне возможно, что именно в подражание птицам человек освоил когда-то музыкальные звуки — никаких подобных аналогий невозможно найти для других видов и разновидностей искусства.

Древность музыки, её, по сути, «первичная», базовая роль по отношению к другим видам искусства нашли своё отражение в мифологических представлениях. Так, один из основных философских постулатов древнеяпонского религиозного и литературного памятника «Кодзики» гласит: «Всё живое поёт свою песню...». В античной мифологии разным видам искусства покровительствуют различные Музы, и собственно музыки в этом списке нет. Зато её покровителем выступает их общий предводитель — Аполлон «Музагет» или «Мусагет», что как раз и означает в переводе с греческого «предводитель Муз». Аполлон и сам — великолепный музыкант, кифаред, не прощающий смертным попыток состязаться с ним в этом «божественном» искусстве. Все Музы также, независимо от покровительствуемой ими сферы, поют и играют на музыкальных инструментах: так, Гесиод в «Теогонии» пишет: «... пели в дворцах олимпийских живущие Музы» [6, с. 21]. На свадьбе их матери Гармонии и Кадма, по описаниям древних, «Аполлон играл [...] на кифаре. Музы — на флейтах» [21, с. 134; 16, с. 251]. Все музыканты, по утверждению Гесиода, ведут свое происхождение «напрямую» от Аполлона и девяти Муз:

*... Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят и лирники-мужи [6, с. 22].*

Помимо того, само слово «музыка» восходит к греческому *μουσική*, «Музы»: греческое слово *μουσική* означало первоначально «ремесло Муз» или им посвящённое. Правда, в то время так

могли называть почти любой вид искусства, включая, например, лирическую поэзию. Однако сам факт, что данный термин остался именно за музыкальным искусством, кажется нам достаточно показательным.

Такая «доминирующая» роль музыки в рамках искусства не могла не привлекать внимания музыковедов, а также культурологов. Так, в первой половине прошлого века видный швейцарский теоретик музыки Эрнст Курт в фундаментальных трудах («Психология музыки», «Основы линейного контрапункта» и др.) в качестве основной идеи проводит положение, согласно которому «фундаментом феномена музыки» выступают самые глубинные функции человеческой психики. Для музыкальной психологии, указывал автор, музыкальный тон «выступает как феномен, связывающий психические процессы с внешним миром» [9, с. 33]. Позднее именно на основе этих и подобных положений Э. Курта сформировалась такая современная наука, как психология музыки и музыкального восприятия.

Общей основой, обеспечивающей базовую роль музыки в синтезе искусств и саму возможность музыкализации немusических культурных текстов, выступают опять же глубинные характеристики музыки как древнейшего из искусств, имеющих некоторое подобие с характеристиками человеческой психики, эмоциональности и психического восприятия. Как подчеркивает культуролог С. Лагнер: «Тональные структуры, которые мы называем “музыкой”, имеют существенную логическую схожесть с формами чувств человека — с подъёмом и спадом, ростом и развитием, борьбой и примирением, сильным возбуждением и покоем, лёгким **оживлением** и приливами мечтательности [...], с интенсивностью этих чувств, с величием, брэнностью и жизненным круговоротом всего жизненно важного [...] Такова структура чувства, или логическая форма. Музыкальная структура — это та же форма, воплощенная в чистых, ритмичных чередованиях звука

и тишины. Музыка — это тональная аналогия эмоциональной жизни человека...» [По: 5, с. 79].

В этом отношении противоположна музыке литература как вербальное искусство, искусство слова. Музыкальный звук в качестве носителя информации предельно «абстрактен» — слово же всегда конкретно, оно способно отразить лишь ограниченный фрагмент реальности, то или иное понятие. Если в музыкальном звуке выражается синтез, обобщение, интеграция, то в слове — анализ (в данном контексте как логическая операция, синтезу противоположная: «расчленение» объекта на отдельные составляющие, выделение их специфических качеств и характеристик). Если музыка и способна передавать некие понятия, то лишь крайне абстрактные, тогда как вербальная, литературная трансляция абстрактных понятий, напротив, оказывается весьма затруднительной.

Крайности порой прекрасно дополняют друг друга. Музыка и слово с древнейших времен представлены в неразрывном единстве. Например, в религиозных мистериях, древнейшем эпосе (который, как известно, не «рассказывался», а «пелся»), народных песнях; позднее эта традиция продолжается в развитии песенного жанра, на оперной сцене и т. д.

«Специальная сфера исследования в гуманитарном знании связана с обнаружением музыкальных законов мышления художников, поэтов, писателей, режиссеров. Здесь открывается огромное пространство, в котором музыка и музыкальность определяют идеи, тематику, характеристику персонажей, систему мотивов и фактуру языка (Гофман и Гёте, Гоголь и Чехов, Т. Манн и Гессе, Бальмонт и Блок, Ахматова и Цветаева, Кундера и Шмитг...» [20, с. 73].

Теоретическая проблема взаимодействия вербальной и музыкальной выразительности, в частности, посредством интонационных нюансов, рассматривалась ещё в XVIII веке философами-просветителями Д. Дидро, Ремо,

Ж.-Ж. Руссо. Так, согласно гипотезе, выдвинутой Руссо, «... язык первоначально был предназначен для передачи эмоций и только потом превратился в язык словесный, “страстный” характер которого сохранился в “угасшей форме”, музыка же высвобождает это его чувственное содержание» [4, с. 155].

Настоящим пионером исследования процессов репрезентации музыкальности во «внемusическом» тексте и собственно в культуре как таковой стал Фридрих Ницше, который для различения типов культур использует мифологические образы богов греческого Олимпийского пантеона, выделяя два начала бытия и художественного творчества: «аполлоническое» и «дионисическое» [15, с. 13–14]. Антиномия этих полюсов раскрывается Ницше, прежде всего, по отношению к принципу формы и индивидуальности как формы духа. Противопоставление аполлонического и дионисийского применимо не только к античности: после фундаментального труда Ницше оно распространяется в культурологической традиции на всё европейское сознание.

Названия «аполлонический» и «дионисийский» философ заимствовал у греков, разьясняявших глубокомысленные эзотерические учения в области воззрений на искусство не с помощью понятий, а в резко отчётливых образах мира богов. Ницше утверждал, что поступательное развитие культуры зависит от этих двух начал. При этом, аполлоническое начало он связывал с искусством пластических образов, а искусство Диониса — с музыкой. Для того чтобы разьяснить природу этого разграничения, Ницше предлагал нарисовать в своем воображении художественные миры сновидения и опьянения. Эти начала прорываются из самой природы «без посредства художника-человека». Человек в концепции Ф. Ницше — только «подражатель» и проводник имеющих в природе сил: «... каждый художник является только “подражателем” и при том либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, <... >

одновременно художником и опьянения, и сна» [15, с. 11]. С этим связана противоположность искусства пластических образов (аполлоническим началом) и непластического искусства музыки (дионисическим началом). Дионисический музыкант существует, по мысли Ницше, как бы без всяких образов, будучи всего лишь медиатором божественного голоса вдохновения, ниспосланного свыше, но для лирика создаваемые им образы — это он сам, его личность творца и пережитый демиургом опыт, воплощенный в образах.

Соединение аполлонического и дионисийского рождает народную песню [15, с. 23]. Ницше отмечает, что эпохи, богатые в этом отношении, были волнующими и мощными дионисийскими течениями. «Но ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии» [15, с. 23]. В этом заключается двойственность народной песни. Для Ницше наибольшее значение имеет мелодия. «Мелодия рождает поэтическое произведение из себя». Дионисическая музыка требует разряжения в образы, из этих образов рождаются тексты песен.

Ницше утверждал, что в европейской культуре аполлоническое начало подавило дионисийское, и её дальнейшее развитие пошло по аполлоническому направлению. Но с таким выводом можно согласиться только частично, так как дионисийское начало не было полностью утрачено. Дионис дает о себе знать, даже тогда, когда это противоречило господствующему миропредставлению. В частности, это карнавальная смеховая культура средневековья. Прямым продолжением дионисийского является вакхические модели культуры итальянского и северного Возрождения, фландрского барокко (Рубенс, Йорданс), европейского сентиментализма и романтизма. Дионисийские тенденции четко просматриваются и в современной культуре.

«Ницшеанская мысль о том, что всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки, художниками с различными эстетическими ориентирами воспринимается как бесспорная истина» [20, с. 72].

В отечественной и, пожалуй, в современной культурологии первооткрывателем подхода, анализирующего музыкальные истоки немusических культурных текстов, общепризнан М. М. Бахтин. В «Проблемах поэтики Достоевского» Бахтин даёт важную характеристику художественного метода великого русского писателя, которую он метко характеризует как «полифонизм». Бахтин имеет в виду тот эффект многоголосия, который появляется у читателя при чтении практически всего обширного наследия Достоевского. Согласно Бахтину, Достоевский является создателем «существенно нового» романного жанра — романа полифонического.

Термин «полифония» или «полифонизм», как известно, восходит к греческим словам *poly* («многий», «многие», «много») и *phone* («звук, голос»). Он возник первоначально в теории музыки, где означает «вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий или мелодических голосов» [17, с. 77]. Как полифонизм в музыке в своё время — эпоха барокко — и позднее стал вызовом традиционной «гомофонной» (одноголосой) гармонии, так и художественная проза Достоевского зазвучала многоголосием в противоположность привычному стилю повествования, при котором главным голосом всегда выступает авторский.

В его романах мы почти постоянно имеем дело с голосами нескольких героев — мучительно размышляющих, рефлексирующих, развивающих и отстаивающих собственную точку зрения. Характерно, что, даже выступая (очень часто) как противоречащие друг другу, эти позиции героев остаются как бы равноправными и равнозначными, ни одной из них не отдается предпо-

чтения. Особенно показательным, что это положение относится и к голосу автора: преимущества нет и у него, его позиция находится в тех же равных условиях с позицией практически всех остальных значимых персонажей.

«Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями. Среди них далеко не на первом месте философские воззрения самого автора. Голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими» [1, с. 4].

Отсюда и специфика представления персонажей в прозе Достоевского, их авторской «презентации». Голос героя, замечает Бахтин, в этой прозе строится по тем же принципам, которые в «обычных» («гомофонных», если продолжить музыкальные сопоставления) романах относились в основном лишь к автору. При этом, под «голосом» Бахтин имеет в виду не одну только речевую характеристику образа персонажа, а, употребляя слово «строится», — не одни только композиционные особенности. Здесь подразумевается целостный комплекс принципов и эффектов, посредством которых автор действительно «выстраивает» сложную полифоническую систему.

В рамках этой системы голоса героев выступают как самостоятельные и равноправные ее элементы, наряду с голосом автора. «Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова» [1, с. 4].

Современник Достоевского, русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов писал: «В рассудочной речи немислимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый своё,

и чтоб из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно; оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства...» [17, с. 77]. Достоевский стал одним из первых, кто показал, что «такое чудо» возможно не только в музыке, но и в литературно-художественном повествовании — не приводя при этом к «путанице» и «чепухе», а оказывая мощное эстетическое воздействие, сопоставимое с воздействием шедевров музыкальной полифонии.

Бахтин подчеркивает подчинённость композиционной структуры романов Достоевского тому же принципу полифонизма. Все компоненты романной структуры у Достоевского являются весьма специфическими. Все эти элементы определяются тем новым художественным запросом, который только ему удалось обозначить и разрешить в полной мере.

Он фактически открыл для множества своих последователей совершенно нестандартный подход, саму возможность рассматривать литературный текст в контексте не только чисто литературных его качеств, но также присутствующей в нём музыкальности. Так, заложенную им традицию с успехом развивал Б. М. Эйхенбаум, труд которого — «Мелодика русского лирического стиха» (1922 г.), в 1969 г. переизданный под заголовком «О поэзии», «и сейчас служит “трамплином” для исследований в данной области» [11, с. 7].

Термин «музыкальность» традиционно трактуется в психологическом и/или педагогическом поле как определённая способность, комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки.

В ракурсе нашего исследования подобное определение является недостаточным. Мы обратились к разработкам известного российского литературоведа, д-ра филологических наук, профессора Российского государственного

гуманитарного университета Александра Евгеньевича Махова, который описывает музыкальность как «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой, возникающий в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приёмы и структурные принципы в определённых культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу» и обнаруживает соответствие категории «музыкальность» традиционному понятию «гармония».

В современной культурологии для акцентуации музыкальности как основы художественного синтеза используется также термин «симфонизм». В его основе — «понимание симфонии в широком смысле, позволяющее “узнавать” этот жанр в пространстве поликультурных художественных текстов» [7, с. 44].

Мы рассматриваем понятие «музыкальность» в несколько более широком смысле, чем в приведённом выше определении А. Е. Махова, трактуя музыкальность как результат процесса «музыкализации» немusикального культурного текста, выражающего стремление автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им текста путём частичного вовлечения в это восприятие механизмов, традиционно характерных для восприятия произведений музыкального искусства. При этом, синестезия (в переводе с греческого «соощущение») понимается как «способность передавать и воспринимать, наряду с обычными для данного органа чувств ощущениями, иные, которые присущи другим органам чувств (например, цветной слух)» [4, с. 155].

Именно расширительная трактовка понятий «музыка», «музыкальное», «музыкальность» особо привлекает нас и в концепции Т. Б. Сидневой, также активно разрабатывающей данную тему.

Чтобы иметь возможность адекватно оперировать двумя последними понятиями из этого ряда, утверждает Т. Б. Сиднева, необходимо для начала чётче определиться с первым, лежащим в их

основе, то есть с собственно «музыкой»; данный термин, понимание которого кажется почти очевидным на интуитивном уровне, тем не менее, до сих пор ещё далёк от однозначного и общепринятого толкования, что обусловлено прежде всего ярко выраженной полисемией термина «музыка». Эта многозначность понятия позволяет «говорить о музыке мироздания, музыкальности души, музыкальном как поэтическом, омузыкаливании искусства, культуры, эпохи и т. д.» [20, с. 73].

В том же значении, в котором здесь введено понятие «оузыкаливание» [искусства. — О. Э.], мы используем термин «музыкализация», под которым понимаем вовлечение свойственных для восприятия музыкальных произведений механизмов в восприятие аудиторией текста немusикального, например, литературного, т. е. стремление автора к максимально возможной степени синестетизма.

Автор выделяет несколько групп, в которые объединяет подходы к пониманию термина «музыка»: метафизический (Ф. Шеллинг, И. В. Гете, А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Р. Штайнер, Вл. Соловьев, Н. Бердяев и др.), психологический и наиболее распространённый — художественный.

А. Е. Махов и Л. Р. Мартыненко в целях «определения всего многообразия “музыкального” в текстах авторов русской словесности» обращается к термину «трансмусикальность», предложенному немецким искусствоведом В. Виорой, «который называл “трансмусикальным” круг представлений, связанных с расширенным значением слова “музыка”» [11, с. 25].

«Как правило, включение разговора о музыкальных темах и образах в анализ словесных произведений спровоцировано самими писателями и поэтами (их музыкальные симпатии выжили наружу, они различимы сразу даже непрофессиональным взглядом, они видимы, читаемы, не зашифрованы); подчас музыкальные аллюзии открываются только музыкально

грамотному филологу; в отдельных случаях в разговор вступают музыканты-профессионалы. Так или иначе совместными усилиями читателей “слухового типа” “услышаны” и музыкальноведчески (или “с оглядкой” на него) проанализированы» [14, с. 88].

Приёмы такой музыкализации можно распределить по своеобразной шкале. Так, «насыщение» текста литературного произведения музыкальной тематикой и проблематикой ещё не представляет собой инструмент музыкализации, но всё же может рассматриваться как определённый шаг в данном направлении. Ведь чаще всего, делая такой выбор, писатель тем самым уже демонстрирует стремление расширить границы восприятия, дополнить его настроениями, переживаниями и ощущениями, связанными с миром музыки — в духе известного призыва А. Блока: «Дело художника [...] слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”. [...] До человека без музыки теперь достучаться нельзя». И далее: «А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки...» [2, с. 11, 20].

В подобных произведениях музыка может выполнять функцию «фона», на котором происходят основные события, а может выступать и как важная духовная основа этих событий, поведения и психологических реакций персонажей, в жизни которых она, как правило, играет колоссальную роль. В пример можно привести множество произведений, в том числе и из так называемого «золотого фонда» мировой литературы: «Житейская философия кота Мура» и «Кавалер Глюк» Э. Т. А. Гофмана (который сам был отличным музыкантом и композитором, автором нескольких опер и балета «Арлекин»); «Генрих фон Офтердинген» Новалиса; «Консуэло» Ж. Санд; «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина; «Крейцерова соната» и «После бала» Л. Н. Толстого; «Гранатовый браслет» А. И. Куприна; «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева; «Жан-Кристоф» Р. Роллана;

«Тристан» и «Доктор Фаустус» Т. Манна; «Степной волк» и «Игра в бисер» Г. Гессе; из более современных — «Альтист Данилов» В. Орлова, «Кюю от границы, на запад от солнца» Харуки Мураками, буквально пронизанные «духом джаза» «Игра в классики» Хулио Кортасара и «Пена дней» Бориса Виана и др.

В то же время и в этих произведениях достаточно часто используется приём, который мы могли бы отнести к первой ступени нашей воображаемой шкалы, — попытка «изображения» музыкального материала литературными, вербальными средствами. Диапазон таких попыток может быть чрезвычайно широк — от беглого:

*Там есть один мотив...
Я всё твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... [18]*

до пространного и детального описания исполняемых или услышанных персонажами произведений. Например, в новелле Т. Манна — в сцене, где г-жа Клетериан играет на рояле фрагменты из оперы Вагнера «Тристан», — автор настолько подробно и со знанием дела описывает этот процесс, что почти добивается эффекта «слышимости»: «Тихим, робким вопросом прозвенел мотив, полный страстной тоски, одинокий, блуждающий в ночи голос. Ожидание и тишина. Но вот уже слышен ответ: такой же робкий и одинокий голос, только еще отчетливее, еще нежнее. И снова молчанье. Потом чудесным, чуть приглушенным сфорцандо, в котором были и взлет, и блаженная истома страсти, полился напев любви, устремился вверх, в восторге взвился, замер в сладком сплетенье и, освобожденный, поплыл вниз, а там мелодию подхватили виолончели и повели свою глубокую песнь о тяжести и боли блаженства...» [10] — И это — только начало; впереди еще второе действие и строки, в которых «осталось одно желание, одна страсть — тоска по священной ночи, вечной, истинной, соединяющей...» [10].

Основной «массив» музыкализации приходится, однако, на те самые «музы-

кальные», в традиционном понимании, приемы и алгоритмы, которые использует писатель для создания эффекта музыкальности. А. Е. Махов относит к подобным приемам:

— «имитацию специфически музыкальных эффектов» (в т. ч. «попытки применения к словесному тексту музыкальных форм: песенной, сонатной, фуги и др. В качестве повторяющихся элементов, необходимых для идентификации музыкальной формы, здесь могут выступать ритмические фигуры, отдельные слова, мотивы, темы»);

— «выявление лейтмотивов [...], которые могут образовывать сложную разветвленную структуру, напоминающую о композиции позднеромантических музыкальных драм или симфонических поэм»;

— «видимое отсутствие структурности, с “текучестью”, преобладанием слитности над расчлененностью» [12, с. 53].

Добавим к этому списку в качестве специфического приема музыкализации прием «акустизации» литературного текста, заключающийся в перенесении акцента с «означаемого» (семантический, смысловой аспект) на «означающее» (слово или фраза как таковые, их звучание: «акустическая» составляющая). Одна из особенно часто упоминаемых среди таких попыток — глава «Сирень» в знаменитом «Улиссе» Дж. Джойса, написанная в 1920 году. «Сирень» писалась особой «звукописью», имитирующей музыку; Джойс даже изобретает специальный глагол «see-hears» («услышал», «слуховидит»). «Ведущий прием “Сирень” — словесное моделирование музыкальной материи и музыкальной формы. Странная, эксцентрическая идея! [...] Джойсу удалось редко, почти небывало наполнить и пронизать свой текст музыкальностью. Письмо искусно насыщено самыми разными звуковыми и музыкальными эффектами. Мы слышим мелодии, ритмы, переливы, богатую звуковую инструментовку; улавливаем эффекты стаккато (Ты? Я. Хочу. Чтоб), глиссандо (кап-кап-ляп-ляп-плям-плям), ферматы (без

конца и без края — рая — рая). Впечатление усиливается содержанием: музыка входит в действие, наполняет мысли героя, даются прекрасные образные описания стихии пения, льющегося человеческого голоса ...» [23].

Идея Джойса нашла своих продолжателей в лице других литераторов, в том числе Г. Гессе (и, в несколько меньшей степени, Т. Манна). Так, отечественная исследовательница Ю. Мориц анализирует ритмическую структуру в романе Г. Гессе «Нарцисс и Голдмунд», которую она рассматривает «в качестве одного из важных аспектов музыкальности как принципа поэтики художественного текста» [13].

Наконец, своего рода «вершиной» музыкализации литературного текста мы бы назвали процесс, в результате которого литературное произведение перестает принадлежать одной лишь литературе и оказывается (в том числе!) также литературно-художественной основой для музыкального текста. Композитор кладет на музыку стихотворение, на основе литературного произведения создается оперное либретто и т. д. При этом само литературное произведение может не иметь никаких вышеуказанных признаков стремления автора придать ему «музыкальность»; однако в массовом сознании аудитории оно часто предстает уже как неразрывно связанное с соответствующим музыкальным творением, как его «литературный прототип».

Назовем лишь несколько наиболее известных примеров: «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» (А. С. Пушкин, П. И. Чайковский); «Щелкунчик», в основу либретто которого легло переложение сказки Гофмана «Орех Кракатук», выполненное А. Дюма-отцом (П. И. Чайковский); оперы С. Прокофьева «Гадкий утенок» (по сказке Г.-Х. Андерсена) и «Игрок» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского).

Подобные примеры можно множить, не говоря уже о почти безграничном массиве стихотворений, «ставших» известными песнями и романсами. Ука-

занная практика как бы вновь возвращает нас к древнему союзу музыки и слова, их сущностному единству в качестве выразителей наиболее глубоких человеческих переживаний.

Выводы

Уточняя понятие музыкальности в ракурсе культурологическом и искусствоведческом, мы выявили тенденцию к вовлечению свойственных для восприятия музыкальных произведений механизмов в восприятие аудиторией текста литературного, т. е. стремление автора к максимально возможной степени синестетизма, и назвали этот процесс «музыкализацией».

«Музыкализация» литературного произведения, обеспечиваемая специфическими, глубинными характеристиками музыки как древнейшего из искусств, реализуется с помощью следующих приемов:

— «насыщение» текста музыкальной тематикой и мотивикой;

— подробное описание музыкальных произведений в литературном тексте;

— использование традиционно «музыкальных» приемов для создания в произведении художественной литературы эффекта музыкальности, таких как имитация специфически музыкальных эффектов, в частности, придание словесному тексту музыкальной формы;

— использование лейтмотивов;

— «текучесть», преобладание слитности над структурностью, расчлененностью текста;

— «акустизация» литературного текста, «звукопись», словесное моделирование музыкальной материи;

— «союз» музыки и слова в виде оперного либретто на основе литературного произведения, положения стихотворений на музыку и др.

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин — М.: Советский писатель, 1963. — 361 с.

2. Блок А. Интеллигенция и революция [Текст] Собр. соч. в 8 т. / А. Блок // [подг. текста Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской; прим. Г. А. Шабельской] под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. — М.; — Л.: Государственное издательство худож. литературы, 1962. — Т. 6. — Проза: 1918–1921. — 556 с.

3. Блок А. Интеллигенция и революция [Текст] Собр. соч. в 8 т. / А. Блок // [подг. текста Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской; прим. Г. А. Шабельской] под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. — М.; — Л.: Государственное издательство худож. литературы, 1962. — Т. 6. — Проза: 1918–1921. — 556 с.

4. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание [Текст] / М. Ш. Бонфельд — М.: Владос, 2001. — 221 с.

5. Брузгене Р. О динамизме формы: музыкальность литературного текста [Текст] / Р. О. Брузгене // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2009. — Вып. № 5. — С. 79–85.

6. Гесиод. Теогония [Текст] / Гесиод // Полное собрание текстов [Вступ. ст. В. Н. Ярхо. Комм. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо] пер. В. В. Вересаева, О. П. Цыбенко]. — М.: Лабиринт, 2011. — 256 с.

7. Донская Е. В. Музыкально-поэтический синтез как явление культуры (на материалах произведений искусства Серебряного века) [Текст]: диссертация ... кандидата культурологии / Е. В. Донская. — Симферополь, 2011. — 197 с.

8. Каган М. С. Эстетика [Текст] / М. С. Каган // Философский энциклопедический словарь, [Ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. — М.: Советская энциклопедия. — 1983. — 840 с.

9. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология [Текст] / Эрнст Курт // [пер. Л. Товалевой, О. Галкина, коммент. О. Галкина] / Homo Musicus. — Альманах музыкальной психологии. — М.: МГК, 2001. — С. 3–44.

10. Манн Т. Тристан: рассказы [Текст] в 10 т. / Томас Манн // Собрание сочинений в 10 т. — Т. 7. — Рассказы, 1896–1911 гг. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. — С. 123–167.

11. Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: Дисс. канд. культурологии. — Нижневартовск, 2011. — 137 с.

12. Махов А. Е. Музыкальность [Текст] / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: ИНИОН РАН, 2001. — 1596 с.

13. Мориц Ю. И. «Мелодия на два голоса»: содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» / Ю. И. Мориц // Литературоведение. — 1999. — №3. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/1999web3/litr/199930603.html> (дата обращения 01. 12. 2017).

14. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века: Дисс. д-ра искусствоведения. — СПб, 2003. — 234 с.

15. Ницше Ф. В. Рождение трагедии из духа музыки / пер. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука, 2000. — 231 с.

16. Павсаний. Описание Эллады [Текст] / Павсаний В 2 т. // [пер. с древнегреч. Кондратьева С. П. под ред. Никитюк Е. В.]. — М.: АСТ, Ладомир, 2002. — 982 с.

17. Протопопов В. В. Полифония // Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973—1982. В 6 томах. Редакционная коллегия: В. А. Белый, В. С. Виноградов, Л. В. Данилевич, М. С. Друскин, О. Е. Левашева, И. И. Моравек, В. В. Протопопов, И. М. Ямпольский, Б. М. Ярустовский. — Том 6, 1978. — 488 с.

18. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери [Текст] / А. С. Пушкин // Собр. соч. в 2т. — Т. 2 — М.: Художественная литература, 1978. — С. 256–263.

19. Сиднева Т. Б. Концепт «искусство» как предмет современных культурологических рефлексий // Вестник Вятского государственного университета. Сер.: Культура. Культурология. — 2013. — №1. — С. 142–145.

20. Сиднева Т. Б. Музыка, музыкальное, музыкальность: к вопросу о границах понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2013. — № 1 (27). — С. 69–74.

21. Сицилийский Д. Греческая мифология [Текст] / Диодор Сицилийский // Историческая библиотека, [пер., ст., комм. О. П. Цыбенко]. — Книга V. — М.: Лабиринт, 2000. — 224 с.

22. Философия: Энциклопедический словарь [Текст] / [под редакцией А. А. Ивина]. — М.: Гардарики, 2004. — 1072 с.

23. Хоружий С. Комментарии [Текст] / С. Хоружий // Джойс Дж. Ulysses / [пер. С. Хоружий, В. Хинкис]. — М.: Терра, 1997. — С. 363–558.

The scientific reception of the "universal" synthesis of arts is possible within such emerging in the twentieth century areas as synergetics, structuralism, semiotics, etc. The principal possibility of transferring some specific techniques from one art form to another (in our case — from music to literature) remains a matter of discussion. In the article the attempt of theoretical comprehension of "musicalization" of the literary text is carried out.

Keywords: synthesis of arts, literature, music, musicality.

УДК 82

О. В. Резник

Крымская война и современная поэзия: историко-литературный ракурс (на примере цикла стихотворений Константина Фролова «К 150-летию Крымской (Восточной) войны»)

В статье на примере творчества крымского поэта Константина Фролова представлены страницы Крымской войны (1853–1856 гг.), в которых отражены крымские реалии той эпохи, анализируются индивидуально-авторские приемы, позволяющие изобразить и историю полуострова и его культуру в исторической перспективе. Автор выявляет черты сходства лирики поэта XXI века и XIX, XX веков, гуманистические традиции в отражении военных событий. События прошлого века воспринимаются поэтом сквозь призму современности как идеи войны справедливой и войны захватнической, в каждом факте он усматривает логическую связь между личностью и массами, единичным подвигом и патриотизмом народа.

Ключевые слова: Крым, Крымская война, патриотизм, поэзия К. Фролова, история, Севастополь, Альма.

Постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими задачами. Крым становился неоднократно источником вдохновения, его пейзажи и памятники отражены в сотнях стихотворений. Лирика романтизма, сентиментализма, реализма и символизма представлена в антологии «Прекрасны вы, берега Тавриды. Крым в русской поэзии» (2002) и других. Обращение к теме Крымской войны на современном этапе развития поэзии — явление достаточно редкое и репрезентативное. В условиях слома эпох эти исторические события получают новое звучание — столкновение различных политических интересов

на крымской земле демонстрирует не только ошибки и просчеты политиков, но и героизм рядовых участников. Примером такого патриотически ориентированного изображения истории может служить цикл стихотворений Константина Фролова «К 150-летию Крымской (Восточной) войны». В эту подборку входят 8 стихотворений, написанных в 2005–2008 годах. Стихотворения Фролова — выражение патриотизма и гражданственности в лирической форме.

Обоснование актуальности. В поэтически-приподнятой, яркой художественной манере Константин Фролов не просто пересказывает исторические факты. Поэт создает картину серьез-

ного противостояния, когда конфликт идет не между государствами, а жизненным кредо: захватчиками и защитниками правды. Поэтому в тексте так мало собственных имен, причем, русские выступают обобщенно — гусары, артиллеристы, матросы... Цель настоящей статьи — показать, как в цикле стихотворений последовательно изображается патриотизм как чувство, помогающее оставаться победителями даже в безвыходной ситуации.

Анализ последних исследований и публикаций, на которые опирается автор. В фундаментальном историческом труде академика Е. В. Тарле «Крымская война» подчеркнута: «Во всей Европе, в колеблющихся нейтральных странах все смотрят на союзные силы и ждут подвигов, которые были бы достойны в самом деле великих союзных держав. Только нападение на Крым, перенесение войны на русскую территорию может дать серьезный результат. Сент-Арно напоминал, что уже на предшествующих совещаниях было принципиально решено плыть в Крым» [9, с. 32]. Ключевую роль событий Крымской войны для всего последующего развития Европы и России отмечают также Ищенко Н. А. [3], Самсонов В. И. [7], Шкедя О. П. [11], Зайончковский А. М. [2]. Но в поэзии, этом чутком камертоне социальных и исторических сдвигов, к сожалению, данный материал представлен фрагментарно. В творчестве поэтов XIX века — Ф. И. Тютчева, Е. Растопчиной, А. Майкова, А. Фета, Р. Ивнева, Н. Некрасова, И. Анненского — эти события возникают как ретро-картины. По верному утверждению К. В. Ратникова, «Практически все активные участники литературного процесса той эпохи отразили в своем творчестве военные реалии». [6] Он же отмечает, что «Русская поэзия военную тематику на раннем этапе развития событий представляла преимущественно в двух жанрах. Во-первых, в виде историко-культурных обзоров русской и европейской истории, анализа глубинных истоков

противостояния России и Запада <...> Но еще большее распространение получил жанр прямой политической инвективы, направленной против Турции и ее европейских союзников» [6]. У авторов XX века можно найти несколько стихотворений — Анатолий Милявский в поэме «Город у Салгира» единственный воспроизводит другой событийный и топографический ряд — не кладбище, поле боя или Севастополь, как в предшествующих стихотворениях, а лазарет в Симферополе, ежедневный подвиг хирургов и сестер милосердия. В стихотворении «Усыпальница адмиралов» Сергей Дрофенко обращается к классическим атрибутам избранной темы — Севастополь, море, усыпальница, храм. Автор подчеркивает свою связь с другими поэтами следующими строками:

*И стены боевой гробницы их,
отметки и рубцы сражений правых
читаются поныне как дневник
тех дней победоносных и кровавых.*

*Взгляни, поэт, на эти купола
и ощути высокое единство.
Традиция для нас не кабала,
а верности живое материнство [4].*

В этом стихотворении возникает тема победы — трудной, противоречивой, но состоявшейся, потому что победила правда («сраженья правые»). В стихотворениях поэтов девятнадцатого века, как правило, читались скорбь, грусть, разочарование, но прежде всего — горечь утраты и боль поражения.

Следует отметить, что цикл К. Фролова отличается от ранее упомянутых не только целостностью авторской позиции, но и масштабностью изображаемых событий. Это не только батальная, но и философская лирика, в которой представлены и широко известные факты, и личностные, субъективные оценки. Преподаватель истории по образованию, в одном из своих интервью он признался: «Мне как историку очень важна правда, а не легенды» [8]. Его произведения сложно отнести к жанру инвективы, скорее, это гражданская лирика, в отдельных

случаях — романс. Отталкиваясь от конкретного эпизода, автор находит актуальные акценты, проводит исторические параллели. В цикле отчетливо читается гордость, восхищение русским солдатом и моряком, внимание концентрируется, в первую очередь, на тех страницах войны, которые могут служить примером выполнения воинского долга. Отметим, что данный цикл, несмотря на его художественную ценность, практически не привлекал внимание исследователей. Поэтому данная статья, отчасти, призвана заполнить исследовательскую лакуну, обладая несомненной новизной.

Открывает цикл стихотворение «Английская конница». Достаточно симптоматичное начало — сразу обрисованы противостоящие силы. Россия и цвет Европы. В Европе эта война становится объектом пристального изучения и неоднократного освещения. В монографии Н. А. Ищенко «Перо сильнее, чем клинок...» Мифология Крымской войны 1853 — 1856 годов» представлен подробный анализ английской литературы и публицистики, посвященных этому событию. В статье, опубликованной в журнале «Культура народов Причерноморья», она отмечает: «Стихотворения, написанные в период войны, несомненно, использовали уже выработанные прессой ориентиры и «словарь патриотизма». Большинство из них носило откровенный ура-патриотический характер, о чем красноречиво свидетельствуют их названия: «Севастополь: Ура храбрым» (Sevastopol: A Cheer for the Brave), «Долг или герои атаки в Балаклавской долине» (Duty; or The Heroes of the Charge in the Valley of Balaclava), «Победа на Альме» (The Victory of the Alma), и т. п.» [3, с. 52].

К. Фролов уже в первом стихотворении вступает в скрытую полемику с таким взглядом. В основе сюжета — тактическая ошибка: «В ходе этого сражения командир бригады легкой кавалерии генерал-майор Кардиган, неправильно поняв приказ Раглана, предпринял атаку на русские артил-

лерийские укрепления, в результате которой большая часть бригады погибла...» [10, с. 63].

В стихотворении «Английская конница» — кольцевая композиция. Много места уделено признакам внешней красоты. «Ах, дивные кони Великобритании! Цена одного скакуна — состояние!» [10, с. 64] Автор строит каждую строфу по принципу: изображение внешних примет англичан — трагический итог. А завершается строфа афоризмом-выводом: «За вашу гибель спросить будет не с кого», «О том, сколько стоили жизни солдатские, // Расскажут легенды да кладбища братские» [10, с. 64] и т. п. Этот узнаваемый авторский прием К. Фролов применяет и в других стихотворениях.

Антитетичность задается через ряд эпитетов, предметных деталей: золотые узоры, серебристые шпоры противника лишь подчеркивают трагизм изображаемого. Дорогая забава королевского Двора погибнет под Балаклавой. Но смерть искупает их ошибки — «бригада с бессмертной славою» погибает. Поэт стремится не нарушать принцип историзма, но доминирует изображение нападения — бессмысленного, под чужим небом. В тексте фигурируют русская картечь, русские пушки, русские артиллеристы — и меняется даже лексика: «полушка», «гостинец», «остатки». Ощущение скрытой силы русских подчеркивает и звукопись — «Укрыться от русской картечи» — звук «р», «Она рассекает, кромсает, калечит» — «кА, кр». В этом стихотворении победа русских в том, что захватчики получили по заслугам.

«Евпатория» — одно из самых трагических стихотворений цикла. Оно о мародерстве, о предательстве. Это стихотворение наиболее нарративно, в нем представлена хроника падения и сдачи города. Ироничное «Красивые, черти!» [10] первого стихотворения во втором сменяется резко негативной оценкой: «как бешеные псы, супостаты, слава палача» [10]. Стихотворение начинается с декларативной интродукции:

*Когда солдат за Родину свою
Идет на смерть, рискуя телом бранным,
Есть заповедь у жизни на краю —
Упорство и бесстрашие в бою,
И милосердие к раненым и пленным. [10, с. 66]*

Автор сразу обозначил главную тему стихотворения — героизм в бою и милосердие к павшим. После этих строк развертывается широкая пейзажная экспозиция:

*Судов громады по морю скользят
И к берегу подходят косяками. [10, с. 67]*

С одной стороны, подчеркивается размах, сила турецкого флота, с другой, слово «косяк» снижает гиперболизацию наррации, вызывает ассоциацию с рыбьим косяком, т. е. хищная стая приплыла за добычей. Такой лексический прием позволяет читателю с первых строк почувствовать диссонанс в описании легкой победы и взятии Евпатории. Операция по «выманиванию медведя из берлоги» — план штурма города представлена практически документально. Указаны дата, время, но спешка, в которой проходила подготовка, передается в субъективно-эмоциональном восклицании: «А дальше — будь, что будет!» [10, с. 67]. Из 15 строф довольно пространного стихотворения описанию штурма посвящено 8. В нем мелькают военные термины во фланг ... бросил, в тылу, на приступ устремились..., передний ряд штурмующих залег... и т. п. Однако команда к отступлению прерывает столкновение, и русские достойно покидают поле боя. Фролов сознательно подчеркивает это слово, чтобы в следующих строфах изобразить недостойное поведение противника:

*Среди могил нейтральной полосы
Сновали турки, не боясь расплаты,
И раненых, как бешеные псы,
Штыками добивали супостаты [10, с. 69].*

Эмоциональное сравнение, гневные ноты авторской наррации подчеркивают трагизм, бесчеловечность происходящего. В памяти невольно возникают картины В. Верещагина, по тональности очень близкие к антимилитаристскому настроению стихотворения. Высокая гражданственность данного лирического фрагмента Крымской войны — рус-

ский солдат не только бесстрашен, но и благороден.

Следующее стихотворение, «Чембало», связано с предыдущим внутренней антитетичностью. Если «Евпатория» это стихотворение о людской низости захватчиков, то данное произведение — о высоком мужестве защитников. Фролов стремится показать, что Крымская война была не только тактическим столкновением русских и их противников, это было противостояние Правды и Зла. Поэтому автор изображает бесстрашный греческий отряд — всего сто четыре кремневых ружья. С дотошностью историка поэт перечисляет вооружение с обеих сторон, упоминает фамилии военачальников. Образность проявляется лишь в нескольких метафорах и олицетворениях — «обилые огненных подарков» (ядра), «надежность русских стен проверив лбами», «молит о спасении земля», «пламенный привет» — каламбур, т. к. речь идет о пожаре.

Такая изобразительная скудость только подчеркивает величие подвига отчаянной горстки храбрецов, которая переломила не войну — настроение противника. Они теперь не сумеют, как раньше, улыбаться беспечно в ожидании скорой победы. Она может быть добыта только огромными потерями, потому что англичане — оккупанты, прежде всего.

В текст стихотворения вводятся риторические вопросы об отступлении. И зрительные, и обонятельные центры задействованы в чтении стихотворения — «старинный камень в прах разносят ядра, от пороха — удушливая вонь» [10], ощущается запах крови. Лирический монолог о взятии средневековой крепости Чембало предваряет историческая справка: «В ночь с 13 на 14 сентября 1854 г. греческий гарнизон под командованием М. А. Манто оказал фантастическое сопротивление авангарду английской армии на подступах к Балаклаве. После взятия города принцы Кембриджский и Наполеон, подойдя к раненым защитникам полковнику Манто и капитану Стамати, с фальши-

вой улыбкой похлопали их по плечу» [10]. Но уже здесь выражена эмоциональная оценка через эпитеты: «фантастическое сопротивление», «фальшивая улыбка». В данном стихотворении Фролов продолжает традиции инвектив XIX века — Шевырева, Глинки, Никитина, которые гневно изобличали англичан и французов за их союз с турками. Уже упоминавшийся нами К. В. Ратников подчеркивал: «Еще одна характерная черта поэзии Крымской войны — ее военно-исторический колорит. Присутствие бонапартистской Франции в числе вооруженных противников России закономерно вызвало в поэзии воскрешение славных образов 1812-го года с его всенародным отпором французскому вторжению: "И горе гордецам, которых пыл безумный. Накликает себе 12-й наш год!" — предостерегал Вяземский вождей западных держав» [6]. Военно-исторический колорит является неотъемлемой чертой и всего цикла К. Фролова. Но отличительная черта данного автора — гражданский пафос перекликается с субъективной оценкой изображаемого.

Следующее стихотворение цикла — «Севастополь, 5-й бастион» — еще более ярко и тесно связано с поэзией XIX века. Но связь эта, скорее, эмоциональная, чем тематическая. «Падение Севастополя вызвало в обществе не только горечь, но и побудило подвести итоги севастопольской страды, новым светом озарив небывалую стойкость защитников города, 11 месяцев отражавших осаду многократно превосходящего численностью и вооружением неприятеля. Даже печать союзников отдавала должное мужеству севастопольцев», [6, с. 57] — указывают исследователи. Возможно, поэтому только А. Н. Апухтин в свое время осветил события «Севастопольской страды». Наши современники, напротив, опираясь на толстовские традиции, вспоминают именно героизм простых солдат и адмиралов, отдают дань памяти павшим. Фигурируют гробницы, храмы, развалины(руины), погибшие, страни-

цы прошлого. К. Фролов идет нетрадиционным путем — он выбирает местом действия героический пятый бастион: «Жив бастион. Не сдаются герои». Но его внимание сосредоточено не на военной стороне событий, а на личностной составляющей: в центре данного романа (именно так обозначен автором жанр данного произведения) — судьба смертельно раненного в этом месте майора Житомирского полка Э. А. Абаза, автора романа «Утро туманное». Таким образом, композиционно произведение закольцовано — романс об авторе романа. В текст вводится своеобразная цитата-рефрен — «утро туманное, утро седое». Утро — пора надежды. Но и оно не приносит покоя — пуля разит, мертвые глаза. Это, скорее, напоминание о прошлой, мирной жизни и мольба о пощаде, и память после смерти:

*«Форте», «пиано», «бельканто», «контральто»...
Нужно ль, скажите, ружье музыканту?
Но, если враг поднимает оружие,
Ради Отечества, стало быть, нужно
[10, с. 76].*

Автор несколько раз вводит отчетливую звукопись, передающую шум боя — шрапнель, шгуцерная пуля, штык. Упоминание о том, что «Русский штык по прочности крепче французских» — это уже характеристика не оружия, а солдатского духа.

Интонация и мелодия романа накладываются на сознательно сниженную лексику, тем самым акцентируя внимание читателя на страшной детали — умирали все. И талантливые, и самые обычные: «Суть бытия по известным канонам/ В мертвых глазах прочитан не дано нам» [10, с. 76]. Поэтому в стихотворении легко угадывается рифма Ю. Друниной — «страшно» — «сойтись в рукопашной», которая как бы продолжает гуманистическую традицию и века XX.

Сонет «Крымская война», продолжающий цикл, представляет патриотизм защитников и автора в новом, неожиданном для данной темы жанре — сонет. Цикл «К 150-летию Крымской (Восточной) войны» доста-

точно разножанровый — и романс, и жанровая зарисовка, и публицистическая поэзия, и философская. Но сонет традиционно выступает как жанр любовный, интимный. К. Фролов продолжает традицию XX века, когда сонет становится атрибутом гражданской лирики. Из-за своей четкости, подчиненности правилам данный жанр выражает мысль в лаконичной и афористичной манере. Поэт выбирает сонет итальянский, а не шекспировский. Интересно проследить и хронометраж создания цикла: в 01.10 восьмого марта написана трагическая «Евпатория», а в 10.20 — сонет «Крымская война». Тема подчиняет себе автора, не отпускает, заставляет вновь и вновь по-новому смотреть на страницы прошлого. Почти половина второй строфы — названия российских и крымских топонимов, которые стали памятными метками «на родине заморских «миссиан»» [10]. Автор сознательно не называет враждующие «хищные» страны (удачный эпитет!), типологизируя их как людей «миссии» (не миссионеров), т. е. выполняющих роль, поручение. В данной маркировке звучит саркастическое сожаление о тех, кто жизнью заплатил за чьи-то кровавые захватнические планы. Поэтому и звукопись — чопорные англичане — черные зуавы — только усиливает негативную оценку изображаемого.

Было бы логично закончить цикл строками сонета «Не трогайте Россию, Бога ради!» [10, с. 77]. Осознание своей силы и правоты даже в условиях проигранной войны изображается как проблема, без решения которой невозможно дальнейшее развитие российского общества. Но остаются еще два аспекта — цена победы и милосердие.

Первое иллюстрирует стихотворение «Гораций Каст». Неискушенному читателю имя ничего не говорит, разве ассоциативно напоминает «высшая каста», белая кость. У К. Фролова — аглицкой Короны верный страж. Возникает вопрос — от кого он охраняет корону? Неужели от той небольшой скалы (а не остров или полуостров), о

которую разбился флот — от Крыма? Скала ассоциативно выступает как образ резкий, вызывающий, опасный — но это живой камень. А под мертвым камнем — могильной плитой — лежит плата за победу у р. Альмы, пиррову победу. В тексте можно встретить практически точную цитату:

*Еще одно сражение при Альме —
И Англия выходит из войны. [10, с. 79]*

По воспоминаниям М. А. Енишерлова, участника Крымской войны, союзники потеряли примерно 3500 человек (из них — 648 убитых и 21 пропавший без вести). Один из английских военачальников, дивизионный генерал герцог Кембриджский, оценивая Альминское и Балаклавское сражения, мрачно сказал: «Еще одна такая победа, и у Англии не будет армии». [1, с. 109] Такой прием весьма показателен: каждое стихотворение основано, прежде всего, на фактах, на пристрастном взгляде историка. В этом стихотворении много устойчивых метафор и эпитетов — баловень свершившихся надежд [10, с. 78], верный страж короны, закатилась звезда, гордость нации и судеб властелин, сонный брег, завидный путь, волос не тронул снег, свинцовая пуля. Все они подчеркивают высокий гражданский пафос стихотворения, узнаваемость и вневременное звучание идеи. Стихотворение тяжело писалось — 3 дня, судя по датировке. В этом контексте примечательны анафоры первой и второй строфы: авторское «ты», обращенное к персонажу сообщает некую интимность, лиризм и доверительную интонацию наррации:

*Увы, тебе всего лишь двадцать пять.
Но закатилась вдруг твоя звезда [10, с. 79].*

К. Фролов настолько поглощен трагизмом ситуации — погиб молодой, полный жизни человек, для него внезапно закончилось всё — что невольно допускает алогизм: на плите написано, что Каст умер от ран, а в последней строфе утверждается, что жизнь «один лишь выстрел оборвал» [10, с. 79]. Такой прием только подчеркивает ужас, абсурдность войны.

Заметим попутно, что датировка стихотворений не является определяющей для композиции цикла. Значит, доминирующим для циклообразования был авторский замысел, а не этапы создания. Первое стихотворение датируется 19 марта, второе — часом ночи восьмого (!) марта. То есть и в праздники тема не отпускает. Следующее — в полдень 18, а сразу за ним — более раннее — 6 марта, о погибшем музыканте, лирическое и пронзительное. Сонет — в 10 часов 20 минут — опять же 8 марта. А стихотворение «Гораций Каст» — 27 февраля, самое первое. Но оно о смерти, о жертвах, о цене военных побед. Поэтому начинать с него цикл достаточно нелогично. Авторская мысль движется от изображения захватчиков к развенчанию мифов о Крымской войне, к изображению тех жертв, которые были принесены с обеих сторон. К. Фролову удается найти такие эпизоды, отобразить таких персонажей, которые, прежде всего, показывают не поражение России, а патриотизм защитников в различных дискурсах (философском, политологическом, лирическом) Долг, ответственность перед страной и будущими поколениями актуализируют гражданственность рядовых участников Крымской войны.

Стихотворение «Дарье Севастопольской» дописано спустя 3 года. Его идея как бы объединяет все предыдущие провидения: милосердие даруется свыше. Оно тоже полно скорби, но в тексте не случайно возникает аллюзия — Тихий Ангел. Доверительная интонация, обращение на «ты» придает оттенок интимности, лиризма теме самопожертвования. Женщине тяжелее на войне — она призвана природой дарить жизнь, а вокруг нее только смерть и страдания. Героиня стремится укрепить свои силы молитвой, обращенной к милосердному и справедливому Творцу.

В каждом стихотворении есть слово «русский», Россия, Русь. Родина, отечество — реже. Финальное стихотворение цикла «Гимн Севастополя 1854-55 гг» получило в «Избранном»

другую датировку в силу опечатки — 1954-55 гг. В нем слишком много аллюзий, явных указаний на современность:

*Чиновники, шадящие мундиры,
Нам шлют указы из дворцов своих. [10, с. 83],
И нам не нужно западных утопий!
Пусть знает враг, нагрянувший сюда:
Покуда будет русским Севастополь —
Россия не изведает стыда! [10, с. 84]*

Это стихотворение очень традиционно в лучшем смысле слова. В перекрестной рифме «мундиры — командирь» явно слышится отголосок Лермонтовского «Бородино», в котором также предложена антитеза «русские — штык французский» [10, с. 82]. Защитникам Крыма в 1854 г. было тяжелее — добавились английский клинок, несметная Орда с Востока, турки, зуавы, «пресловутый Королевский флот». Последний эпитет очень показателен — Д. Н. Ушаков трактует это слово как «Приобретший отрицательную или сомнительную известность, славу, нашумевший, являющийся предметом общих толков». Именно так изображены противники России — славные, но добывшие «весьма сомнительный успех // Ценой безумных, пирровых побед».

«Гимн Севастополя» декларативен и лаконичен в изобразительных средствах, каждый второй куплет завершается рефреном —

*«Покуда Севастополь будет русским —
Россия не изведает стыда» [10, с. 84].*

Практически каждое стихотворение подтверждает мысль одного из исследователей, что даже на примере одного сражения, например, при реке Альме, можно показать, «какой крови и какого подвига стоил Крым России».

Вывод: в цикле стихотворений Константина Фролова «К 150-летию Крымской (Восточной) войны») определяющим является авторский замысел — показать эту войну, прежде всего, не как проигранное стратегически важное событие истории, а как пример русского патриотизма. Сочетая лирическое и документальное начала, он создает картины бессмысленных жертв захватчиков, а контрастом к ним

выступает изображение героических и драматических эпизодов обороны Севастополя.

Данный цикл может быть использован при проведении экскурсий по Крыму, на уроках истории России и литературы. Он отмечен патриотизмом и глубоким знанием исторического контекста изображаемого. Константину Фролову удается через конкретные

эпизоды и судьбы продемонстрировать трагизм этой войны, продолжить традиции русской литературы. Актуальность данного произведения состоит в страстном диалоге автора с ныне живущими, для которых важно видеть в Крымской войне не позорную страничку истории, а верность долгу, крепость духа несмотря ни на что.

1. Енишерлов М.А. Сражение при реке Альме [Электронный ресурс] / М. А. Енишерлов // "Наше Наследие", № 111, 2014. — Режим доступа: <http://www.geenactor.ru/ARH/PDF/Enisherlov.pdf>. (дата обращения: 22.06.2016).

2. Зайончковский А. М. Восточная Война 1853—1856 / А. М. Зайончковский. — СПб.: ООО «Издательство «Полигон». — Т. 2, ч. 1. — Серия «Великие противостояния», 2002. — 566 с.

3. Ищенко Н. А. Дорога из «Бездны отчаяния» (из истории первой железной дороги в Крыму) [Текст] / Н. А. Ищенко // Пилигримы Крыма — Осень '99. (Путешествия по Крыму, путешественники о Крыме). — IV Крымская Международная научно-практическая конференция, Крым, Симферополь, 16-17 октября 1999 г.: материалы: В 2 т. [ред. В. П. Казарин; Крымский центр гуманитарных исследований, Таврический национальный ун-т им. В. И. Вернадского]. — Симферополя: Крымский Архив, 2000. — Т. 2. — [Б. м.]: [б.и.], 2000. — 210 с.

4. Крымская война в поэзии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tavrida-liter.narod.ru/klas/kgwar.htm>

5. Прекрасны вы, брега Тавриды. Крым в русской поэзии // Сост., предисл., [примеч. В. Б. Коробова]. — М.: Издательский дом «Городская Собственность», 2000. — 720 с.

6. Ратников К. В. Крымская война и русская поэзия (1853 — 1856 годы) [Электронный ресурс] / К. В. Ратников. — Режим доступа: http://www.lib.csu.ru/vch/2/1999_02/003.pdf (дата обращения: 22.06.2016).

7. Самсонов В. И. Английская железная дорога в Балаклаве в эпоху Крымской войны: [1854—1855 гг.] / В. И. Самсонов // Севастопольское музейное объединение (Гос. военн.-ист. музей). — Севастополь: [Б. и.], 1931. — 19 с.

8. Семенова Е. В. Константин Фролов-Крымский: «Любимая идея, которая сподвигла бы их на созидание» [Электронный ресурс] / Е. В. Семенова. — Режим доступа: <http://golos.ruspole.info/node/6924>

9. Тарле Е. В. Крымская война [Электронный ресурс] / Е. В. Тарле. — 2 тт. М: Издательство «АСТ», 2005. — Режим доступа: http://royallib.com/book/tarle_evgeniy/krimskaya_voyna.html (дата обращения: 22.06.2016).

10. Фролов К. Ю. Мы вернулись... / К. Ю. Фролов // Избранное. — Том I. — Симферополь: ООО «Издательство «Доля», 2015 г. — 432 с.

11. Шкедя О. П. Турецкая армия в кампании в Крыму 1854 — 1856 гг. // Military Крым: Военно-исторический журнал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://secrethistory.su/1197-tureckayaarmiya-v-kampanii-v-krymu-1854-1856-gg.html> (дата обращения: 22.06.2016)

The article of Oksana Reznik is presented the Crimean realities, as well as individually authors techniques, which are portrayed the history of the peninsula, its culture and its future. As for the example of creativity, the Crimean poet Konstantin Frolov presented the pages of the Crimean War (1853-1856 gg.). The author reveals similarities in poet's lyrics of the XXI, XIX and XX centuries, humanistic traditions in the repercussions of military events.

Keywords: the Crimea, the Crimean War, patriotism, the poetry of K. Frolova, history, Sevastopol, Alma.

И. Ф. Стельмах

Практический путеводитель Г. Москвича как историко-краеведческий источник

Путеводители широко используются при проведении краеведческих исследований. Значительный интерес представляют путеводители-справочники второй половины XIX — начала XX века, когда Крым превращается в один из привлекательнейших туристских регионов Российской империи. Особое место среди путеводителей-справочников занимает «Практический путеводитель Григория Москвича», сочетающий практическую информацию с рекламно-информационными материалами, представляющими культурно-исторические особенности определенной территории в соответствии с маршрутом следования путешественника.

Ключевые слова: Г. Г. Москвич, краеведение, путеводитель, Крым.

Воссоединение Крыма с Россией вызвало широкий интерес к истории полуострова. Изучение полуострова и накопление знаний о нем в значительной степени опирается на краеведческие исследования, которые носят комплексный междисциплинарный характер. Краеведение объединяет природоведческие, исторические, искусствоведческие сведения, данные по истории литературы, науки, относящиеся к данной местности. Еще одна особенность краеведения заключается в сочетании научного и ненаучного подходов, на что обращал особое внимание в своих работах академик Д. С. Лихачев: «...чрезвычайно важная и исключительно редкая особенность краеведения в том, что у него нет «двух уровней»: для специалистов и для широкой публики. Оно само по себе популярно и существует постольку, поскольку в его создании и потреблении участвуют массы» [1, с. 8]. В рамках

краеведческих исследований широко используются печатные источники, в частности, путеводители, объединяющие в себе черты рекламного, публицистического и научно-популярного стилей, которые варьируются в зависимости от типа путеводителя.

Значительный интерес для краеведческих изысканий по полуострову представляют путеводители по Крыму XIX — начала XX в., сочетавшие в себе и справочную и образовательную информацию. Известно более трехсот двадцати путеводителей по Крыму указанного периода, что позволило их классифицировать и разделить на несколько групп: 1) издания, подготовленные местными краеведами; 2) работы компилятивного характера, дающие общее представление о крае; 3) путеводители по Российской империи, включающие в себя информацию о Крыме в виде главы или раздела; 4) работы спе-

циализированного характера, предназначенные для удовлетворения интересов приезжающих [2, с. 152]. В истории издания путеводителей по Крыму в досоветское время можно выделить три периода: начало 50-х гг. XIX века — 1880 год, 80-е гг. XIX века — 1900 год, первые годы XX века [3, с. 136].

Особого внимания заслуживают путеводители-справочники, пришедшие на смену путеводителям общего характера в 1880-х годах, предназначенные главным образом для туристов. Путеводители нового образца представляли приезжим преимущества природы и культуры Крыма и стремились максимально облегчить пребывание на полуострове, давая максимальный объем справочной информации. Во второй половине XIX века формы экскурсионно-познавательной работы и методы краеведческих исследований постоянно развивались и совершенствовались. Не только памятники истории и культуры Крыма становились все более привлекательными объектами для путешествующих, полуостров превращался в место отдыха и оздоровления многочисленных туристов. Все более разнообразными становятся цели и мотивы путешествий [3, с. 133].

Значительный интерес для краеведческих исследований среди путеводителей-справочников, пришедших на смену путеводителям общего характера, представляет «Практический путеводитель Григория Москвича». Издатель определяет поставленные цели следующим образом: «Задача «Путеводителя» заключается в том, чтобы помочь туристу и дать ему возможность<...> ориентироваться и разобраться в той массе разнообразного материала, который представляет Крым — этот богатый и благодатный уголок России. Вот почему, хотя практическим указаниям в «Путеводителе» отведено немало места, однако, он не имеет исключительно справочного характера и описания каждой отдельной местности сопровождаются посильной, возможно широкой оценки ее» [4, с. 3].

В 1888 году в Крыму Г. Москвич создал рекламно-информационное издание по Крыму, аналогов которому нет и сейчас. Григорий Москвич своим путеводителем стремился решить проблемы полуострова, привлекая внимание читателя и вызывая интерес и уважение к Крыму. Но не менее значимы для него были и интересы путешественников: стремясь предупредить любой вопрос, предлагая различные варианты отдыха, заботясь о времени и средствах отдыхающих, автор превратил свое издание в настоящего проводника и советчика. А небольшой формат книги давал возможность носить ее с собой постоянно. Обращение же к читателю в надежде на критику и возможность дополнения с его стороны создавали реальную возможность для живого диалога и усовершенствования издания.

Многочисленные прижизненные издания путеводителей Г. Москвича известны и востребованы до настоящего времени. Всего им было выпущено 14 путеводителей, которые выдержали 223 издания общим тиражом 825 тысяч экземпляров. Одним из лучших путеводителей? созданных Григорием Москвичом, был «Практический Путеводитель по Крыму». Наряду с деловыми качествами в издании проявляются романтизм автора, его желание понять и разобраться в истории Крыма, беспокойство за судьбу полуострова. Благодаря необычному созвучию коммерсанта и лирика родился не имеющий аналогов и на сегодняшний день рекламно-информационный справочник [5].

В общем очерке во всех изданиях путеводителя представлена информация о расположении полуострова, его географических, геологических и климатических особенностях. Отдельно охарактеризованы степная и горная части Крыма. Автор указывает на то, что на полуострове существует проблема водоснабжения, «большое место Крыма — это недостаток воды» [6, с. 9]. Описаны особенности почв, виды плодовых деревьев: 300 сортов яблок и 350 сортов груш, 40 сортов пер-

сиков и 20 сортов абрикос; животный мир и полезные ископаемые. «Уже на первых косогорах северного склона гор <...> заливные луга, группа тополей, фруктовые ягоды, рощицы различных древесных пород украшают скаты, и в каждой долине журчат свежие воды, дающие жизнь великолепным садам <...>. На полуденном склоне <...> растительность напоминает Италию: здесь растут лавр, фиговое дерево, каркас, гранатовое, масличное и земляничное деревья... Усаженный шпалерами деревьев, склон хребта Яйлы образует как бы обширный ботанический сад» [6, с. 5]. «В горной части Крыма водятся в небольшом количестве олени (в окрестностях Чатыр-Дага), дикие козы, волки, шакалы, лисицы, барсуки, куницы, дикие кошки и др. <...> Из домашних животных <...> заслуживают внимания верблюды, буйволы и горные быки, последние отличаются малым ростом, проворством и очень сильны <...>. В числе домашних птиц встречаются павлины и цесарки. Из диких птиц наиболее распространены: пеликаны, лебеди, гуси, утки, бекасы, вальдшнепы, куропатки, перепела, дрохвы, фазаны, филины, малиновка, дрозд, каменный дрозд, белобрюхий стриж, каменный голубь, грифы, орлы, розовые скворцы, пеночки, водяная курочка и др.» [6, с. 17].

Значительное внимание уделено населению, проблемам образования и здравоохранения. Согласно данным издания 1905 года, в Крыму насчитывалось свыше полумиллиона жителей обоого пола. «Народное образование в Крыму представлено лучше, чем в других частях России <...>. В Крыму насчитывается свыше 2 тыс. училищ, с контингентом учащихся до 100 тыс.» [4, с. 4]. Детально описаны основные направления хозяйственной деятельности. «Из хлебных злаков возделываются: ячмень, просо, рожь, пшеница, овес, гречиха и др.; из фабричных растений здесь разводятся: лен, табак, горчица» [6, с. 19]. Одна из самых доходных отраслей — садоводство. Пчеловодство находится в упадке. «К важнейшим за-

нятиям жителей полуострова должны быть причислены соляные промыслы» [6, с. 20].

Интересно, что различные путеводители дают описания, соответствующие времени их создания, это дает возможность рассматривать в динамике отдельные характеристики полуострова. В 1897 году автор указывает на то, что изобилие пастбищ способствует развитию скотоводства [6, с. 19]. В последующие годы ситуация изменилась, что нашло отражение и в путеводителе 1905 года: «Скотоводство в последние годы заметно падает, и лишь в немногих хозяйствах поддерживается еще овцеводство» [4, с. 15].

Значительная часть очерка посвящена истории полуострова, которая начинается со скифов, киммерийцев и тавров. При изложении материала автор не ссылается на первоисточники, но иногда приводит в качестве иллюстраций целые фрагменты текста. Например, цитаты из «Русского архива» с воспоминаниями Юрьевича о пребывании в Крыму Императора Николая в 1837 году, который радовался переменам происшедшим с Крымом с 1816 года: «...тогда не иначе можно было ездить, как только верхом на привычных лошадях и нередко с опасностью через горы; тогда на южном берегу был всего один дом, и тот в развалинах, недостроенный, принадлежавший Дюку-де-Ришелье, и одна избушка генерала Бороздина; теперь Его Величество от Симферополя через хребет гор проехал по прекрасному шоссе, которое проведено по всему Южному берегу и уже доведено до Севастополя.» [7, с. 9].

Основное назначение общего очерка, в котором допустимы преувеличения, привлечь внимание путешественников, но информация, которая являет собой практический интерес для приезжающих, максимально достоверна и представляет значительный интерес для краеведческих исследований полуострова.

Рассмотрим более подробно издание 1888 г. В приложении к плану

г. Ялта указаны даче — и домовладельцы — всего 280 владельцев, из них 34 учреждения: агентство РОПит, Аутская церковь, базарная площадь, почта, полиция, телеграф и казначейство, газовый завод, городской сад, детский приют, женская прогимназия, земская управа и банк, лютеранская кирха, кладбища еврейское и христианское, гостиница «Эдинбург», Крымская гостиница, Кучук-Сарай, Мордвинов сад, базар, мужская прогимназия, ночлежный приют, Община сестер милосердия, почтовое ведомство, гостиница «Ялта», гостиница «Франция», таможня, Удельное ведомство, управа мещанская, церковь св. Иоанна, гостиница «Россия», водолечебница [7, с. 11 — 21] и др. По всем учреждениям и частным лицам даны адреса и привязки к плану города. Далее следует алфавитный указатель местностей, описанных в тексте: горы, водопады, города, долины, деревни, монастыри, маяки, мысы, местечки, местности, озера, почтовые станции, предместья, пещерные города, речки, скалы, селения, станции железной дороги, урочища и ущелья. Среди городов указаны Балаклава, Бахчисарай, Евпатория, Карасубазар, Керчь, Севастополь, Симферополь, Старый Крым, Ялта, Феодосия. Из пещерных городов — Качикальон, Мангуп-Кале, Тепе-Кермен. Перечислены почтовые станции: Зуя, Кикенеиз, Кринички, Мамут-Султан, Таушан Базар, Чатал-Кая. Интересен перечень монастырей: Георгиевский, Инкерманский, Кизилташский, Козьма-Демьяновский, Монастырь св. Парасковии (Пятницы), Успенский, Херсонесский (св. Владимира). Представлены железнодорожные станции или линии Лозово-Севастопольской железной дороги: Ново-Алексеевка — Чонгар — Сиваш — Таганаш — Джанкой — Курман-Кемельчи [7, с. 226].

В путеводителе 1905 года практическая информация в значительной степени дополнена и расширена. В алфавитном указателе местностей появились новые объекты: аквариум в Севасто-

поле, Александровская батарея, Артек, Ай-Петри, Биологическая станция, Боткинская тропа, вертящиеся дервиши, дворцы в Алушке и Большой и Малый в Ливадии, дворец главного командира Черноморского флота в Севастополе, дворец Екатерины II в Севастополе, дворцы в Карасане, Массандре, Бахчисарае, Эрикликский дворец над Ливадией, картинная галерея Айвазовского, киновия (скит) св. Анастасии Узорешительницы. Расширена тема транспорта и путей сообщения как между полуостровом и материковой частью, так и между городами Крыма, а также дана детальная характеристика видов транспортных средств, держателей, почтовых станций с адресами, условия перевозки и стоимость. Уровень детализации информации отражает степень ее актуальности и востребованности на период публикации путеводителя.

Популярность железнодорожных переездов делает необходимым с практической точки зрения описание существующих маршрутов. Например, с севера в Крым едут по железным дорогам на Москву, Курск, Харьков, Лозовую и Севастополь. Поезда следуют курьерские и почтовые с пересадкой в Харькове. Описаны достопримечательности Лозово-Севастопольской железной дороги по пути следования поезда: Сивашские соляные озера на 344 в., Инкерманский монастырь и пещеры на 557 версте. Не менее подробно представлены маршруты из Симферополя в Ялту, из Севастополя в Ялту. Например, Симферополь соединен с общей железнодорожной сетью с севером России и с Феодосией, Керчью, Бахчисараем, Севастополем. Кроме железных дорог сообщается посредством шоссе-линии Лозово-Севастопольской железной дороги: Ново-Алексеевка — Чонгар — Сиваш — Таганаш — Джанкой — Курман-Кемельчи [7, с. 226].

Очень важно во время путешествия ориентироваться на местности, и в издании 1905 года представлены подробные планы городов Симферополь, Сева-

стополь, Евпатория, Керчь, Феодосия, Бахчисарай, Ялта, Алушта [4]. Все опубликованные автором планы городов (7 планов), карты местности (12 карт), а также их описания, представляют особый интерес для краеведческих исследований. Указанная информация ежегодно изменялась, дополнялась, будучи тесно взаимосвязанной с развитием городской инфраструктуры. В 1888 году Симферополь: «...около 35 тыс жителей на речке Салгир, расстояние от Москвы 1357 верст. Гостиницы: «Петербургская» старейшая и наиболее оживленная, «Гранд-отель» — новая, открыта в 1888 году... «Золотой якорь» помещается, как и «Петербургская», в центре города. Город — собиратель объединил в одно различные национальности: татары, армяне, цыгане, караимы, евреи, греки и имеют своих представителей. Из достопримечательностей — обелиск перед собором и обильный фонтан из которого берут воду, при въезде в город селение Петровское на южно-бережном шоссе при раскопках здесь находили древние барельефы. В Симферополе есть церкви всех конфессий и национальностей. Кроме русских учебных заведений высшее татарское училище, также Симферополь — место пребывания муфтия. Симферополь ни для больных ни для путешествующих не представляет интереса» [7]. Через 7 лет описание города изменяется. Строятся новые гостиницы: «Бристоль», «Европейская», «Северная», «Франция». Появляется больше достопримечательностей: Городской парк, памятник Екатерине II, Пушкинский, бывший Семинарский, сад [4, с. 31]. По сравнению с 1888 годом количество жителей возросло до 60 тыс., Симферополь из скучного городка превратился в духовно-просветительный центр: 9 православных церквей (кроме домовых), 12 татарских мечетей, кирха, костел, две армянские церкви, синагога и караимская кенаса [4, с. 32]. Крым привлекает все большее количество отдыхающих, Ялту посетили 15-20 тысяч приезжих [4, с. 237].

Особый интерес для краеведов представляет детализация в описаниях памятников культуры, учреждений, средств и способов передвижения, костюмов для отдыха, снаряжения для путешествия. Подробнейшим образом описаны окрестности и памятники Севастополя: Инкерманский и Георгиевский монастыри, Херсонес, Братское кладбище и Музей обороны Севастополя: здание, архитектурные особенности, экспонаты. «Драгоценности музея можно классифицировать на следующие группы: 1) картины осады, в том числе несколько картин Айвазовского; 2) портреты масляными красками, портреты, гравюры и, наконец, гипсовые бюсты деятелей обороны... 3) портреты и бюсты медицинского персонала обороны, в том числе превосходный бюст Н. И. Пирогова, портреты сестер милосердия с блестящими аристократическими именами; 4) полная коллекция оружия того времени, огнестрельного и холодного; 5) модели кораблей, защищавших Севастополь и затем потопленных в два ряда для заграждения прохода неприятельским кораблям; 6) вещи, принадлежащие наиболее выдающимся героям, например, фуражка Нахимова, разорванная пулей... его эполеты, шпага, даже чайная чашка... Витрина, стоящая особо, содержит вещи самого Николая I; Его ботфорты, эполеты, перчатки, носовой платок и пр. средств и способов передвижения [4, с. 54].

Таким образом, известный краевед, издатель и путешественник Григорий Москвич создал путеводитель, который может быть использован в рамках проведения краеведческих исследований по целому ряду направлений: география, история, экономика, народонаселение полуострова и др.

В предисловии к юбилейному, 25-му изданию «Иллюстрированного Практического Путеводителя по Крыму» (1913), Григорий Москвич писал: «Настоящим изданием заканчивается четверть века моей путеводительской деятельности. Никто в своем деле не судья, но я позволю себе сказать два

слова о моем издательстве. В 1888 году я издал Путеводитель по Крыму. В то время подобного рода издания по России были редкостью, и, работая с любовью 25 лет, я создал единственное в России издательство путеводителей... С чувством глубокого удовлетворения

могу засвидетельствовать, что распространение моих путеводителей ежегодно увеличивается, и следовательно растет, интерес к нашей бескрайней, изумительной по разнообразию и красоте родине» [5].

1. Лихачёв Д. С. Любить родной край / Д. С. Лихачёв // Отечество: Краеведческий альманах. — М., 1990. — Вып. 1. — С. 8

2. Непомнящий А. А. Записки путешественников и путеводители в развитии исторического краеведения Крыма (последняя треть XVIII — начало XX в.) / А. А. Непомнящий // Ин-т украинской археологии и источниковедения им. М. С. Грушевского; НАН Украины. Научно-справочные издания по истории Украины. — Вып. 46 — К., 1999. — 212 с.

3. Молочко Е. В. Путеводители второй половины XIX — начала XX века как форма популяризации памятников истории и культуры Крыма [Электронный ресурс] / Е. В. Молочко // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. — Т. 23 (62). — № 1, 2010. — с. 133-139

4. Москвич Г. Практический путеводитель по Крыму / Г. Москвич. — 14-е изд. — Одесса: Типография Л. Нитча, 1905. — 204 с.

5. Захаров П. П. Григорий Москвич — издатель, путешественник, организатор туризма в России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.mountain.ru> (12.11.2016)

6. Москвич Г. Практический путеводитель по Крыму / Г. Москвич. — 6-е изд. — Одесса: Центральная типография, 1897. — 450 с.

7. Москвич Г. Практический путеводитель по Крыму. — Одесса: Типо-хромолитография К. И. Фесенко, 1888. — 227 с.

The guidebooks are widely used while conducting local history research. A considerable interest of the guidebook of the second part of XIX — early XX centuries brings to nought that the Crimea is one of the most attractive tourist regions of the Russian Empire. A special place among the travel guides, refers to the books, one of them is «Practical guide of Gregory Moskvich», which combines practical information with promotional materials that represent the heritage peculiarities of a certain territory in keeping with the itinerary of the traveler.

Keywords: G. G. Moskvich, local history, travel guide, the Crimea.

УДК 902.034

О. А. Скуридин

Постановка на государственный учет объектов археологического наследия Херсонесского городища: история, современность, проблемы

Рассматривается процесс постановки на государственный учет объектов археологического наследия Херсонесского городища в исторической ретроспективе в контексте советского, украинского и российского законодательства в области охраны памятников истории и культуры. В выводах подводятся количественные и качественные итоги указанного процесса.

Ключевые слова: процесс, государственный учет, объект археологического наследия, законодательство, историческая ретроспектива, контекст, итог.

Актуальность заявленной темы обусловлена новой геополитической ситуацией. Вхождение города Севастополя в Российскую Федерацию активизировало работу по постановке на государственный учет объектов археологического наследия, в том числе расположенных на территории Херсонесского городища.

Херсонесское городище находится в Гагаринском районе города Севастополя по адресу: ул. Древняя, 1. На территории немногим более 42 га имеются 60 объектов культурного наследия, которые могут быть отнесены к объектам археологического наследия.

Предметом данного исследования является последовательность постановки на государственный учет памятников археологии Херсонесского городища в советском, украинском и российском законодательном полях.

Целью исследования является подведение количественных и качественных итогов процесса постановки на государственный учет объектов археологического наследия Херсонесского городища.

Задача данного исследования — рассмотрение указанного выше процесса в исторической ретроспективе в контексте советского, украинского и российского законодательства.

Заявленная тема не получила достойного освещения в отечественной и зарубежной литературе.

Аспекту динамики постановки на госучет недвижимых памятников археологии города Севастополь, в том числе памятников Херсонесского городища, посвящена наша статья «Динамика постановки на государственный учет недвижимых памятников археологии города Севастополя с 1975 г. по 1991 г.

в контексте совершенствования советского законодательства в области охраны памятников истории и культуры», опубликованная в журнале «История государства и права» (2017, № 17). В выводах этой статьи отмечена положительная динамика постановки на государственный учет памятников археологии, в том числе, расположенных на Херсонесском городище в период 1975 — 1991 гг. [15, с. 57].

Следует учесть, что работа по постановке на государственный учет памятников археологии велась в условиях советского, украинского и российского законодательства.

Вышеизложенным обусловлено, что основным массивом источников нашего исследования служат нормативно-правовые акты советского, украинского и российского законодательства центральных и местных органов власти в области охраны памятников истории и культуры.

Постановлением Совета Министров УССР от 21.07.1965 № 711 «Об утверждении списков памятников искусства, истории и археологии Украинской ССР» под № 142 памятник археологии «Остатки древнего города Херсонеса-Таврического V в. до н. э. — XV в. н. э.» (г. Севастополь, на берегу Карантинной бухты) взят на государственный учет как памятник республиканского значения, который находится под охраной государства [4, с. 83].

Решением исполкома Севастопольского городского Совета депутатов трудящихся от 20.12.1975 № 856 «Об утверждении списков памятников истории и культуры города Севастополя по состоянию на 1 июля 1975 года» на государственный учет взят памятник археологии местного значения «Город Херсонес Таврический V в. до н. э. — XV в. н. э. Комплексный памятник», в состав комплекса вошло 61 литературный памятник археологии, среди которых 5 находятся вне городища [10].

В приложении № 4 к этому решению исполкома указаны предложения по включению памятников города Сева-

стополь в списки памятников союзного значения «Город Херсонес Таврический. Комплексный памятник» [Там же].

Следует отметить, что параллельно с постановкой на государственный учет в 1975 — 1976 гг. шла работа по написанию и утверждению учетной документации на памятники археологии. Авторами этой документации стали научные сотрудники Херсонесского историко-археологического музея (с 1978 г. — заповедника) — И. А. Антонова, М. И. Золотарев, С. Г. Рыжов и другие.

Следующим подобным нормативно-правовым актом стало **решение исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 28.03.1978 № 6/199** «Об изменении и дополнении списка памятников истории и культуры города Севастополя» [11].

Указанным нормативно-правовым актом 4 памятника археологии отнесены к памятникам архитектуры местного значения, среди которых «Город Херсонес Таврический. Комплексный памятник» [Там же].

Отметим, что отнесение к разной общей видовой принадлежности одного памятника — характерная особенность для постановки на государственный учет памятников истории и культуры Севастополя.

В 1975 г. был создан Гагаринский район города Севастополя. Границы между Балаклавским, Гагаринским, Ленинским, Нахимовским районами и городом Белокаменском (с 1991 г. — Инкерман) утверждались **решением исполкома Севастопольского городского Совета депутатов трудящихся от 08.02.1977 № 3/93** «О границах районов города Севастополя» [12].

В результате этого Херсонесское городище оказалось на территории Гагаринского района города Севастополя.

Итог проделанной работы подведен изданием «Списка памятников истории и культуры г. Севастополя (по состоянию на 1 января 1978 г.)» **Музея героической обороны и освобождения Севастополя. В этом издании**

учтено решение исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 28.03.1978 № 6/199.

В подразделе 1 «Города и городища» раздела 1 «Памятники археологии» Гагаринского района города Севастополя «Списка памятников истории и культуры г. Севастополя (по состоянию на 1 января 1978 г.)» под № 120 указан «Город Херсонес Таврический V в. до н. э. — XV в. Комплексный памятник», индекс 1.1.120-2.12.1 [16, с. 15]. В составе комплексного памятника приведен 61 литературный памятник [Там же, с. 15 — 17].

Согласно **решению исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 17.04.1984 № 7/249** «О взятии на государственный учет памятников археологии и дополнении списка памятников истории и культуры г. Севастополя» [13], на государственный учет взято еще два памятника археологии местного значения, которые как литературные вошли в комплексный памятник «Город Херсонес Таврический. Комплексный памятник»: Баня V — X вв., Четырехапсидный храм.

Согласно **решению исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 10.12.1984 № 20/819** «Об изменениях и дополнениях в списке памятников истории и культуры города Севастополя», на государственный учет взят памятник археологии «Крестовокупольный храм (№ 29)», расположенный в Гагаринском районе города Севастополя на территории Херсонесского акрополя [14]. Таким образом, памятник археологии «Город Херсонес Таврический. Комплексный памятник» стал насчитывать 63 литературных памятника, что составило их максимальное число в советском периоде.

На указанные выше памятники археологии во второй половине 1980-х гг. разработана учетная документация (паспорта и учетные карточки).

В подразделе «Города и городища» раздела 1 «Памятники археологии» Га-

гаринского района города Севастополя «Списка памятников истории и культуры г. Севастополя (по состоянию на 1 января 1989 г.)» указан «Город Херсонес Таврический V в. до н. э. Комплексный памятник», государственный номер учета (индекс) 1.1.120-2.12.1 [17, с. 18]. В составе комплексного памятника указано 64 литературных памятника археологии местного значения [Там же, с. 18 — 21].

Эти сведения продублированы в «Реестре недвижимых памятников объектов культурного наследия национального и местного значения по г. Севастополю (по состоянию на 1 января 2004 г.)», изданном в 2004 году Управлением культуры Севастопольской городской государственной администрации [9, с. 23 — 25].

Памятник археологии национального значения «Комплекс «Древний город Херсонес — Таврический», датирование: IX в. до н. э. — IV в. до н. э., IV — V вв., местонахождение: г. Севастополь, ул. Древняя, 1, вид памятника: памятник археологии, охранный номер 270001-Н, внесен в Государственный реестр недвижимых памятников Украины постановлением Кабинета Министров Украины от 03.09.2009 № 928 «О внесении объектов культурного наследия национального значения в Государственный реестр недвижимых памятников Украины» [1]. Следует отметить неадекватность датировки в указанном нормативно-правовом акте.

Всего было составлено 9 паспортов по форме, утвержденной приказом Министерства культуры и Министерства государственного строительства от 13.05.2004 № 295/104. Необходимость составления указанного выше паспорта была обусловлена тем фактом, что согласно **постановлению Кабинета Министров Украины от 27.12.2001 № 1760** «Об утверждении Порядка определения категорий памятников для занесения объектов культурного наследия в Государственный реестр недвижимых памятников Украины», не допускалось внесение объекта в этот реестр без учетной документации [2].

Приказом Министерства культуры Украины от 26 апреля 2013 г. № 364 «Об утверждении научно-проектной документации для границ и режимов использования зон охраны памятников, исторических ареалов и внесения объектов культурного наследия в Государственный реестр недвижимых памятников Украины» внесены в Государственный реестр недвижимых памятников Украины 8 памятников археологии Херсонесского городища, поставленных на госучет в советский период, а также «Пятиабсидный храм», который до этого на госучете не стоял [5].

После вхождения Севастополя в состав Российской Федерации был осуществлен поэтапный переход в российское законодательное поле объектов культурного наследия Херсонесского городища.

Согласно части 3 статьи 2 Федерального закона от 12 февраля 2015 г. № 9-ФЗ, объекты культурного наследия расположенные на территориях Республики Крым и города федерального значения Севастополя, включенные в перечни (списки, реестры) объектов культурного наследия на день принятия города Севастополя в состав Российской Федерации (в том числе выявленные объекты культурного наследия) в течение года со дня принятия закона (до 12 февраля 2016 г. включительно) могли быть отнесены к объектам культурного наследия федерального значения [19].

Во исполнение части вышеуказанной нормы законодательства распоряжением Правительства Российской Федерации от 03 сентября 2015 г. № 1721-р к категории федерального значения отнесен объект «Древний город Херсонес Таврический» [6].

Распоряжением Правительства Российской Федерации от 12 февраля 2016 г. № 206-р к категории «объект культурного наследия федерального значения» отнесено еще 57 объектов [7].

Все указанные выше объекты культурного наследия согласно трактовке статьи 3 Федерального закона от 25.06.2002

№ 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» могут относиться к объектам археологического наследия [18].

В соответствии с распоряжением Правительства Российской Федерации от 03.08.2016 № 1653-р, полномочия по государственной охране 56 объектов культурного наследия федерального значения, расположенных на территории Херсонесского городища, отнесены к Министерству культуры Российской Федерации [8].

Согласно части 4 статьи 2 Федерального закона от 12 февраля 2015 г. № 9-ФЗ, объекты культурного наследия, расположенные на территориях Республики Крым и города федерального значения Севастополя, включенные в перечни (списки, реестры) объектов культурного наследия на день принятия города Севастополя в состав Российской Федерации (в том числе выявленные объекты культурного наследия в течение года со дня принятия закона до 12 февраля 2017 г. включительно) могли быть отнесены к объектам культурного наследия регионального значения или выявленным объектам культурного наследия [19].

Согласно постановлению Правительства Севастополя от 09.02.2017 № 98-ПП «Об отнесении объектов культурного наследия к объектам культурного наследия регионального значения и выявленным объектам культурного наследия», к выявленным объектам культурного наследия отнесено 3 объектов, общей видовой принадлежности «археология» [3].

Выводы. Процесс постановки на госучет объектов археологического наследия Херсонесского городища прошел сложный путь в рамках советского, украинского и российского законодательства в области охраны памятников истории и культуры.

В конце советского периода (на 1991 г.) на госучете в составе объекта «Город Херсонес Таврический V в. до н. э. Комплексный памятник»

числилось 64 литерных памятника археологии, из них 4 находились вне территории Херсонесского городища. В украинский период к ним добавился еще один памятник археологии «Пятиабсидный храм».

После перехода в российское законодательное поле, на сегодняшний день, на территории Херсонесского городища расположен объект культурного наследия федерального значения «Древний город Херсонес Таврический» и еще 57 объектов культурного наследия федерального значения, которые могут являться объектами археологического наследия.

Разработка и утверждение учетной карты объекта, представляющего собой историко-культурную ценность согласно приказу Министерства культуры Российской Федерации от 03 октября 2011 г. № 954 «Об утверждении Положения о едином государственном реестре объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации» позволит решить вопрос об общей видовой

принадлежности (археология или градостроительство и архитектура) указанных выше объектов культурного наследия.

На территории Херсонесского городища также расположены 3 выявленных объекта культурного наследия, отнесенные к общей видовой принадлежности «археология».

Решение вопроса о дальнейшем статусе этих выявленных объектов культурного наследия зафиксировано в статье 18 Федерального закона от 25.06.2002 № 73-ФЗ. Согласно пункту 8 этой статьи, решение о включении выявленного объекта культурного наследия в реестр либо об отказе от включения должно быть принято соответствующим органом охраны объектов культурного наследия в срок не более одного года со дня принятия региональным органом охраны объектов культурного наследия решения о включении объекта, обладающего признаками объекта культурного наследия, в перечень выявленных объектов культурного наследия.

Список сокращений

ГАГС — Государственный архив города Севастополя.

ГИАМЗ «ХТ» — Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический».

СРО ВООПИК — Севастопольское региональное отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

1. Постановление Кабинета Министров Украины от 03.09.2009 № 928 «О внесении объектов культурного наследия национального значения в Государственный реестр недвижимых памятников Украины» [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/КР090928.html (обращение от 26.10.2017 г.).

2. Постановление Кабинета Министров Украины от 27.12.2001 № 1760 «Об утверждении Порядка определения категорий памятников для занесения объектов культурного наследия в Государственный реестр недвижимых памятников Украины» [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: http://kodeksy.com.ua/norm_akt/source-%D0%9A%D0%9C%D0%A3/type-%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0/1760-2001-%D0%BF-27.12.2001.htm (обращение от 26.10.2017 г.).

3. Постановление Правительства Севастополя от 09.02.2017 № 98-ПП «Об отнесении объектов культурного наследия к объектам культурного наследия регионального значения и выявленным объектам культурного наследия» [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: <https://sevastopol.gov.ru/docs/253/32285/> (обращение от 26.10.2017 г.).

4. Постановление Совета Министров УССР от 21.07.1965 № 711 «Об утверждении списков памятников искусства, истории и археологии Украинской ССР» [Электронный ре-

курс] Режим поиска: URL: http://search.ligazakon.ua/1_doc2.nsf/link1/КР650711.html (обращение от 26.10.2017 г.).

5. Приказ Министерства культуры Украины от 26 апреля 2013 г. № 364 «Об утверждении научно-проектной документации для границ и режимов использования зон охраны памятников, исторических ареалов и внесения объектов культурного наследия в Государственный реестр недвижимых памятников Украины» // Архив СРО ВООПИК, Ф. 1, д. 3, л. 20.

6. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 03 сентября 2015 г. № 1721-р [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: <http://government.ru/docs/19520/> (обращение от 26.10.2017 г.).

7. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 12 февраля 2016 г. № 206-р [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: <http://government.ru/docs/21904/> (обращение от 26.10.2017 г.).

8. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 03.08.2016 № 1653-р [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: <http://government.ru/docs/all/107873/> (обращение от 26.10.2017 г.).

9. Реестр недвижимых памятников объектов культурного наследия национального и местного значения по г. Севастополю (по состоянию на 1 января 2004 г.) // Управление культуры Севастопольской городской государственной администрации // НА ГИАМЗ «ХТ», Ф. 1, д. 4112/3.

10. Решение исполкома Севастопольского Совета депутатов трудящихся от 20.12.1975 № 856 «Об утверждении списков памятников истории и культуры города Севастополя по состоянию на 1 июля 1975 года» // ГАГС, Ф. № Р-79, оп. 2, д. 2436, л. 93 — 133.

11. Решение исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 28.03.1978 № 6/199 «Об изменении и дополнении списка памятников истории и культуры города Севастополя» // ГАГС, Ф. № Р-79, оп. 2, д. 2872, л. 64 — 74.

12. Решение исполкома Севастопольского городского Совета депутатов трудящихся от 08.02.1977 № 3/93 «О границах районов города Севастополя» // ГАГС, Ф. № Р-79, оп. 2, д. 2683, л. 197 — 201, 204 — 206.

13. Решение исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 17.04.1984 № 7/249 «О взятии на государственный учет памятников археологии и дополнении списка памятников истории и культуры г. Севастополя» // Архив СРО ВООПИК, Ф. 1, д. 2, л. 33.

14. Решение исполкома Севастопольского городского Совета народных депутатов от 10.12.1984 № 20/819 «Об изменениях и дополнениях в списке памятников истории и культуры города Севастополя» // ГАГС, Ф. № Р-79, оп. 2, д. 3717, л. 101 — 106.

15. Скуридин, О. А. Динамика постановки на государственный учет недвижимых памятников археологии города Севастополя с 1975 г. по 1991 г. в контексте совершенствования советского законодательства в области охраны памятников истории и культуры» // История государства и права. — М., 2017. — № 17, с. 49 — 57.

16. Список памятников истории и культуры г. Севастополя (по состоянию на 1 января 1978 г.) // Музей героической обороны и освобождения Севастополя. — Севастополь, 1978. — 48 с.

17. Список памятников истории и культуры г. Севастополя (по состоянию на 1 января 1989 г.) // Управление культуры горисполкома, Музей героической обороны и освобождения Севастополя, Городская организация Украинского общества охраны памятников истории и культуры. Севастополь, 1989. 70 с.

18. Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/.

19. Федеральный закон от 12 февраля 2015 г. № 9-ФЗ «Об особенностях правового регулирования отношений в области культуры и туризма в связи с принятием в Российскую Федерацию Республики Крым и образованием в составе Российской Федерации новых субъектов Республика Крым и города федерального значения Севастополя» [Электронный ресурс] Режим поиска: URL: <http://www.garant.ru/hotlaw/federal/607038/>.

The process of setting the state accounting of objects of archaeological heritage of chersonesos ancient settlement in historical perspective in the context of soviet, ukrainian and russian legislation in the field of protection of monuments of history and culture. in the conclusions summarizes the quantitative and qualitative results of the process.

Keywords: process, public records, archaeological heritage, legislation, historical retrospective, context, result.

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Г. А. Абрашкевичус

Особенности профессионального самоопределения студентов творческого вуза

В статье рассматриваются актуальные вопросы взаимосвязи понятий профессионального и карьерного самоопределения в ходе практики обучения студентов в творческом вузе. Раскрываются особенности учебно-профессиональной мотивации обучения театральной специальности. Анализируется приоритетность задач театрального колледжа по формированию, развитию и профессиональному становлению личности будущих актеров.

Ключевые слова: профессиональное самоопределение и самосознание, театральная педагогика, творческая карьера актера.

Профессиональное самоопределение студентов творческого вуза — это поэтапный и длительный процесс. Н. С. Пряжников характеризует данный процесс как «самостоятельное и осознанное нахождение смыслов выполняемой работы и всей жизнедеятельности в конкретной культурно-исторической (социально-экономической) ситуации» [4, с. 17]. Умение учитывать индивидуальные творческие способности, возможности, внешние обстоятельства и взаимосвязь между ними требует высокого уровня развития процессов самосознания, а сознательный, самостоятельный выбор творческой профессии является кульминационным этапом профессионального самоопределения.

Стать актером или актрисой в детстве мечтает подавляющее большинство мальчишек и девчонок, но единицы из них становятся любимыми, узнаваемыми зрителем профессионалами. На первом этапе профессиональной ориентации, как правило, в

подростковом возрасте, присутствует определенная отстраненность от самой профессии, её заменяет увлекательная игра в актера и первичное формирование профессиональных намерений. Неосознанность выбора данного этапа связана с ограниченностью знаний о профессиональной деятельности актера за пределами сцены. Визуальное знакомство с профессией связано с сиюминутными, в большинстве своем позитивно окрашенными, восторженными оценками увиденного на сцене или киноэкране. Это способствует процитированию возможного достижения такого же успеха лично на себя. Публичность и популярность актерской профессии, наглядность результатов творческих проектов, влюбленность в героев и стремление подражать им рисуют заманчивую перспективу — стать знаменитым. Такое эмоциональное, ярко окрашенное желание во многом предопределяет на этапе профориентации выбор творческого вуза для полу-

чения специальности «актер драматического театра и кино».

Многочисленные трудности карьерного роста актеров, сложный творческий путь не интересуют самоуверенных абитуриентов. Их не пугают ежедневные физические, психологические и эмоциональные нагрузки и профессиональные заболевания. В среде абитуриентов бытует дилетантское предубеждение о том, что можно без труда, дополнительных усилий, таланта и длительного обучения играть на сцене театра или в кино. Это предопределяет высокий конкурс поступления, ежегодно в приемные комиссии творческих вузов приходят тысячи девушек и юношей, желающих стать актерами. Помимо людей случайных, на ежегодные творческие испытания в колледжи и вузы приходят и те, кто делает выбор осознанно, знаком с профессией. Это подтверждается высокой степенью мотивации к обучению актерскому мастерству, стремлением к активному освоению выбранной сферы профессиональной деятельности, определением долгосрочной стратегии личностного творческого развития, связанного с театральной сферой. На данном этапе осознанного выбора профессии актера интересен взгляд на формирование у студентов творческого вуза основных ценностей будущей профессии, поиск своего места в жизни и искусстве, углубленного индивидуальными смыслами и оценками личных актёрских способностей и возможностей, в результате чего обретается идентичность творческой личности, формируется активная жизненная позиция. Ориентируясь на ценностные смыслы, студент приобретает способность ставить цели, вырабатывать стратегию и тактику профессиональной актерской деятельности, выбирать средства и оценивать результаты своего труда. Безусловно, социокультурные реалии влияют на уровень личностной зрелости, предопределяя способ жизнедеятельности в обыденном мире и мире театрального искусства. Формирование собственной

системы смыслов и принципов, ценностей и идеалов, ожиданий и притязаний в профессии актера неразрывно связано с пространством современной культуры. Осуществляя свою деятельность, люди творческих профессий оказывают влияние на специфику развития той или иной сферы искусства, влияют на конкурентные преимущества отдельно взятого региона и страны в целом. Определяя ресурсы конкурентоспособности Республики Крым и г. Севастополя, можно выделить не только курортную специфику полуострова — море, солнце, чарующую красоту природы, что преимущественно предопределяет его уникальность и привлекательность. Критерии оценки профориентационного потенциала региона для молодёжи напрямую связаны с востребованностью Крыма как площадки для реализации многочисленных фестивалей, креативных творческих и театральных проектов, что требует значительного числа универсальных актеров. На сегодняшний день на полуострове официально зарегистрировано двадцать театров (Республика Крым и г. Севастополь). Театры различны по направлениям: драматические, музыкальные, театры для детей и молодежи, театры кукол. Они уникальны в своем этническом своеобразии — крымско-татарский академический музыкально-драматический театр, летний античный театр. Этот факт оказывает влияние на выбор стратегии обучения в творческом вузе. Многочисленные научные исследования педагогов, психологов, социологов, философов позволяют сделать вывод и убеждают, что от правильно выбранной стратегии обучения, качества сформированных профессиональных компетенций, «карьерного самоопределения» [3, с. 79] зависит не только материальное благосостояние человека, но и его рефлексия, осмысление себя, и мира в целом.

Социокультурные трансформации современного мира влияют на приоритеты и ценностные ориентации студенческой молодежи. Для системы рос-

сийского высшего образования сферы культуры и искусства начала XXI века характерно изменение представлений студентов о значимости проблем обучения, «образ жизненного успеха становится регулятором их профессионального и личностного самоопределения» [2, с. 240]. О. П. Табаков отмечал, что неизменным в театральном образовании остается работа студентов и преподавателей над профессиональной компетенцией и характеристикой актера в качестве «неповторимой, одаренной личности, в совершенстве владеющей синтетическими навыками искусства театра [7, с. 55], это предопределяет успех в дальнейшей карьере молодых специалистов. Образовательная система в Театральном колледже ГБОУВО РК «КУКИИТ» направлена на создание педагогических условий и выработку психологии успешности профессионального обучения и дальнейшей творческой деятельности актера, оптимизацию развития его психологических и личностных качеств [1]. Системный подход и целенаправленная работа с талантливей, одаренной молодежью позволяют педагогическому коллективу кропотливо, шаг за шагом формировать индивидуальный стиль будущей профессиональной деятельности.

Предшественница колледжа — Школа — студия была основана в 1995 году при Крымском академическом русском драматическом театре им. М. Горького. В сложных политических, культурных, языковых реалиях украинского социума школа-студия, вместе с театром, была хранителем русской культуры, языка, классических основ обучения и воспитания профессиональных актеров. Большую роль в сохранении сплоченного творческого коллектива педагогов-единомышленников, действующих русскоязычных актеров-практиков играла мотивационная компонента профессионального и карьерного самоопределения студентов — потенциальных актеров труппы театра.

Ежегодный набор в Театральный колледж при университете осуществля-

ется среди старшеклассников, окончивших девятые классы. Средний возраст поступающих 16-17 лет, их профессиональное самоопределение начинается на два года раньше, чем для поступающих в театральные вузы после 11 класса. Данное обстоятельство, с психологической и педагогической точки зрения, крайне важно, поскольку именно в этот возрастной период актуализируются осознанные потребности в личностном и профессиональном самоопределении. Приемная комиссия Театрального колледжа, проводя конкурс, решает сложнейшую задачу — выявляет творческую одаренность абитуриентов. Проверяется их способность к саморегуляции, заключающейся в высокой степени активности и работоспособности, индивидуальные творческие способности: воображение, фантазия, компоненты умственной активности, быстрота психофизических реакций, а также мотивация к обучению профессии актера. Первичные эмпирические знания о личности абитуриента имеют определенную статистическую закономерность, но в дальнейшем помогают в системном исследовании основных тенденций изменения личности, расширения знаний о природе сценических способностей, неповторимости отдельных творческих индивидуальностей студентов. На протяжении четырех лет продолжается исследование особых, важных качеств будущего актера, анализируется динамика личностного роста, проводятся компетентностные пробы [2, с. 241] на разных этапах обучения. В данных исследованиях мы вплотную подходим и к решению проблемы идентичности. Большинство ученых связывают самоопределение с самосознанием, с процессами саморазвития, обретением собственной идентичности (А. Маслоу, Г. Олпорт, Э. Фромм, Э. Эриксон). Возраст наших юных студентов связан дополнительно с «кризисом идентичности» (Э. Эриксон, 2006), который, по мнению ученого, обусловлен стремлением сформировать единый, целостный образ себя. Таким образом, про-

фессиональное обучение актерскому мастерству, предполагающее развитие механизмов идентификации и самоопределения, оказывается в нашем случае связанным с возрастной актуализацией базовых для профессии актера психологических процессов и немаловажных гендерных аспектов. После конкурсного отбора, по большинству факторов средние профили поступивших юношей и девушек совпадают, что указывает на наличие универсальных личностных характеристик, значимых для актерской профессии. Однако среди девушек более выражено стремление к лидерству, превосходству, привлечению внимания, им свойственны смелость, готовность к риску, принятию самостоятельных решений, они успешно справляются с эмоциональными нагрузками [6, с. 74]. Ситуация конкурсного отбора в театральном колледже для девушек более сложная, чем для юношей. Число допущенных к третьему туру девушек в два-три раза выше, чем у юношей. В подобной ситуации стремление к лидерству, уверенность в себе и эмоциональная устойчивость оказываются весьма эффективными качествами, позволяющими не только справиться с нагрузкой и волнением, но и успешно проявлять себя на вступительных испытаниях и в дальнейшем карьерном самоопределении. В процессе обучения, взаимоотношения в коллективе, ситуациях внеаудиторной жизни колледжа, смелость и доминантность девушек оказываются крайне полезными. Они помогают переносить профессиональные и личные стрессы, большие физические, эмоциональные нагрузки, формировать коллектив и общение в нём.

Профессиональное самоопределение как способ самореализации личности неотрывно от взаимосвязи с профессиональной деятельностью, успешность которой в театральной сфере носит ансамблевый, партнерский характер. Поэтому перед педагогическим коллективом театрального колледжа после набора студентов на первый курс

стоит сложная задача по формированию творческого коллектива единомышленников-партнеров на сцене и, одновременно, ярких, уникальных, непохожих друг на друга, одаренных творчески индивидуальностей. Доминирующим результатом теоретических и практических занятий определяется воспитание уверенности обучающихся в себе, успехе в совместной творческой работе с однокурсниками, утверждение личных актерских способностей, убеждение в правильности выбора актерской судьбы. Такая высокая результативность во многом зависит от личностной позиции преподавателя. По профильным дисциплинам — мастерству актера, сценической речи — это действующие актеры театра. Их позиция постепенно развивается от преподавателя — организатора на первом этапе учебного процесса до соратника-консультанта и партнера, единомышленника на более высоком уровне развития коллектива студентов. На каждом этапе обучения происходит момент определенного синтеза этих разных позиций. Такой подход дает качественные результаты: студенты уверенно, профессионально играют на сцене рядом со своими именитыми учителями. Снимаются и работают как партнеры в кинопроектах. В ходе партнерского обучения и развития творческой личности актёра немаловажную роль играет и карьерное самоопределение студентов. Наши студенты хорошо знают жизнь «закулисья», лучше разбираются в межличностных, трудовых, партнерских отношениях, оценочных характеристиках и профессиональных взаимоотношениях в театральных труппах. Им легче выработать карьерное самоопределение. Карьерное самоопределение включает жизненные притязания и планы, а также непрофессиональные стороны бытия актера, имеет более широкое значение, чем профессиональное самоопределение, а поиск своего способа построения карьеры и создание её образа включает ключевые личностные образования (ценности, мотивы, жизненные стратегии.) [3, с. 25].

Выводы. Профессиональное самоопределение, понимание условий успеха в становлении молодого человека как профессионала способствует эффективности его карьерных планов и творческих перспектив. Образование в творческом вузе, театральном колледже можно рассматривать как определённую культурную площадку для стратегического профессионального и карьерного самоопределения, на которой происходит общение носителей накопленного духовного и профессио-

нального опыта с самоопределившейся, мотивированной на обучение и творчество молодежью. Значительное влияние на профессиональное и карьерное самоопределение студентов творческого вуза, на рассмотренный пример осознанного выбора специальности актер драматического театра и кино, оказывает понимание ценности профессии, как морально-нравственной основы выбора, правильность которого повысит качество их дальнейшей жизни и творческого пути в искусстве.

1. Гройсман А. Л. Психология успешности профессионального обучения и творческой деятельности актера [Текст] / А. Л. Гройсман. — М.: Когито-Центр, 2007. — 144с.

2. Костюкова Т. А. Компетентностные пробы как механизм реализации профессиональной ориентации на этапе профильного обучения [Текст] / Т. А. Костюкова, А. И. Ерепилова // Образовательная среда сегодня: стратегии развития : материалы V Международная научно-практическая конференция (Чебоксары, 17 апр. 2016 г.) [редкол.: О. Н. Широков и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс». — 2016. — № 1 (5). — с. 240–243

3. Ковалевская Е. В. Карьерное самоопределение на начальном этапе: структурно-содержательная характеристика и формирование [Текст] / Е. В. Ковалевская // Монография. — М.: Мир науки. — 2015. — 126 с.

4. Пряжников Н. С. Профессиональное и личностное самоопределение [Текст] / Н. С. Пряжников. — М.: Изд-во «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «МОДЭК», 2003. — с. 17

5. Рождественская Н. В. Диагностика актерских способностей [Текст] / Н. В. Рождественская. — Санкт-Петербург: Речь. — 2005. — 192 с.

6. Собкин В. С., Лыкова Т. А. Личностные особенности при профессиональном отборе студентов-актеров: гендерный аспект [Текст] / В. С. Собкин // Национальный психологический журнал. — 2014. — №3(15) — с. 74-83

7. Табаков О. П. Мой опыт диагностики и развития актерской одаренности [Текст] / О. П. Табаков // Диагностика и развитие актерской одаренности [под ред. Е. Е. Колчина, Н. В. Рождественской]. — Ленинград: ЛГИТМИК. — 1986. — С. 55-65

The article discusses topical issues of the interrelationship between the concepts of professional and career identity on the practice of teaching students in the creative high school. The peculiarities of the educational and professional motivation for teaching a theatrical specialty are revealed. The priority is given to the tasks of the theatrical college in the formation, development and professional development of the personality of future actors.

Keywords: professional identity and consciousness, theatrical pedagogy, creative acting career.

УДК: 37.018:316.776.23

Е. В. Катунина

Альтернативные модели образования в условиях информационного вызова (аналитический контекст)

В статье предпринята попытка анализа вызовов, стоящих перед образовательной системой в условиях перехода информационного общества на качественно новый этап — общества знания. Определены риски, обусловленные некритичным восприятием глобальной информации и связанные с этим процессом психолого-педагогические проблемы в развитии личности обучающихся. Рассмотрены альтернативные модели образования, основанные на базовых дидактических принципах в условиях информационной цивилизации.

Ключевые слова: информационное общество, клиповое мышление, коммуникативная парадигма, коммуникативная культура, личность, образовательные модели, общества знаний, принцип природосообразности, принцип культуросообразности, принцип самодетальности.

Актуальность темы определяется процессами, происходящими в информационном обществе. Современные технологии инициировали новые способы распространения, передачи и обмена информацией, превратив её в общедоступный, но быстро устаревающий продукт. Подобная ситуация бросает вызов системе образования, предъявляя ей новые требования и предоставляя новые возможности в сфере трансляции знаний. Выработка оптимальной для современных условий модели образования является предметом дискуссий современной педагогики, психологии, философии, демонстрируя свою востребованность и своевременность.

Актуальность темы определила объект исследования — систему образования как транслятор знаний и предмет исследования — осуществление обра-

зования в условиях информационной цивилизации.

• **Объект и предмет** исследования обусловили цель данной работы: проанализировать основные подходы к современному образованию в условиях информационного общества, определить возможные альтернативные модели образования;

Цель исследования предполагает необходимость решения следующих задач:

• рассмотреть особенности современной информационной цивилизации как общества знания;

• выявить психолого-педагогические особенности развития личности в условиях свободной циркуляции информации;

• определить коммуникативную парадигму как модель образования, адекватную современным условиям.

В отечественной науке исследованиями коммуникативного образования

занимаются И. Д. Агафонова, М. Н. Ахметова, С. А. Беспалова, Д. Н. Васьков, М. В. Долгих, И. В. Ермакова, О. В. Ефремова, В. И. Кабрин, А. Н. Корякина, О. М. Косянова, В. А. Красильникова, О. В. Кудашкина, В. П. Лебедева, О. И. Матяш, В. А. Орлов, Н. И. Поливанова, В. В. Рубцов, Е. В. Рыбак, Е. А. Смирнова, М. В. Стурикова, Т. Л. Худякова, Н. А. Чижова, В. А. Ясвин

Каждая культурно-историческая эпоха предъявляла свои требования к личности, её формированию и развитию. Соответственно и система образования должна была соответствовать этим представлениям. С развитием науки о человеке педагогика сформировала свои гуманистические принципы, которые были постулированы в XIX веке немецким педагогом Ф. А. В. Дистервегом. Это были принципы природосообразности, культуросообразности и самостоятельности обучения и воспитания как аксиомы, которые не подлежат ни доказательству, ни опровержению. В основе указанных дидактических императивов ключевым является суждение о том, что в обучении и воспитании необходимо учитывать индивидуальные (психические и физические) особенности личности обучаемого (принцип природосообразности), соответствовать современному состоянию культуры — общества (принцип культуросообразности) и создавать условия для самостоятельной деятельности обучающихся в приобретении знаний.

Благодаря бурному развитию информационно-коммуникативных технологий в XX веке началась новая эра в развитии цивилизации — информационная (цифровая, или сетевая), индустриальная стадия в развитии общества сменилась информационной. В Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017-2030 годы категория «информационное общество» определяется как общество, в котором «информация и уровень её применения и доступности кардинальным образом влияют на экономические

и социокультурные условия жизни граждан» [11, с. 2]. Информация становится основным экономическим и стратегическим ресурсом, что обусловило тенденцию к дигитализации (от англ. digitalisation — цифровизация) [6]. Происходит перевод всех видов информации (аудиовизуальной, текстовой, графической) в цифровую форму и создание нового цифрового продукта. Создаётся новая многоуровневая нелинейная текстовая форма — гипертекст.

Неоспоримым позитивным фактором дигитализации и гипертекста в системе образования является то, что обучающиеся способны эффективно работать с различными цифровыми носителями информации и быстро находить в них необходимый материал. Важным аспектом дигитализации в обучении, по мнению директора Центра наукометрических исследований и развития университетской конкурентоспособности НИУ БелГУ, профессора В. М. Московкина, является то, что «...теперь лучшие профессора из лучших университетов мира могут выставлять в Интернете свои лучшие видеолекции, они также могут приглашать своих коллег для проведения вебинаров с трансляцией их в режиме online» [8].

Безусловно, положительным является и тот факт, что значительно расширились возможности доступа к разнообразной информации. Однако неконтролируемый поток, зачастую противоречивой, информации обрушивается на сознание молодого поколения, у которого ещё не сформировались аналитические способности. При работе с гипертекстом информация потребляется в готовом виде фрагментарно и скоротечно — «клипово». Гиперссылки предполагают переход к новым фрагментам, отвлекая пользователя от основного контекста. Соответственно, этот факт затрудняет осуществление суждений, индуктивных (дедуктивных) умозаключений, что приводит к замене логического, понятийного и ассоциативного мышления на «клиповое». Затрудняются возможности решать

когнитивно-коммуникативные задачи, находящиеся в зависимости от контекста не непосредственно не опосредованно, в отличие от работы с линейным текстом (печатной книгой), когда мозг осуществляет анализ и синтез получаемой информации, Homo legens (человек, читающий) трансформируется в Homo Viewing (человека, просматривающего). При этом гипертекст трансформирует не только её восприятие, но и обработку, хранение и последующую репрезентацию, т. е. происходят изменения мнемических способностей.

Сотрудники Санкт-Петербургского политехнического ун-та канд. филос. наук И. П. Березовская и Е. С. Новикова исследовали влияние информационных технологий на вербальный интеллект студентов и результаты определили, что студенты, использовавшие регулярно компьютер для выполнения домашних заданий, продемонстрировали ухудшение памяти, низкий уровень концентрации внимания, низкий уровень понятийного мышления [2].

Таким образом, восприятие компьютерной информации осуществляется фрагментарно, «мозаично», кратковременно и быстро, по принципу «клипа». Мозг на основе психического защитного механизма обрабатывает информацию поверхностно. Для характеристики трансформаций мыслительных операций, связанных с особенностями восприятия гипертекста, мультимедийной информации, современные исследователи используют понятие «клиповое мышление». Это понятие впервые появилось в западной литературе, оно связано с именами А. Моля («Социодинамика культуры»), Э. Тоффлера («Третья волна»), М. Маклюэна («Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего»).

В отечественной науке изучением «клипового мышления», его негативных и позитивных сторон занимаются Н. В. Азаренок, И. П. Березовская, Ф. И. Гиренок, С. В. Докука, Е. А. Мирошниченко, Е. С. Новикова, Т. В. Семеновских, А. Б. Фельдман.

Так, по мнению канд. психол. наук, доцента ТюмГУ Т. В. Семеновских, «клиповое мышление» является процессом отражения множества разнообразных свойств объектов, без учёта связей между ними, который характеризуется «...алогичностью, полной разнородностью поступающей информации, высокой скоростью переключения между частями, фрагментами информации, отсутствием целостной картины восприятия окружающего мира» [9].

В связи с этим во Всемирном Докладе ЮНЕСКО «К обществам знания» акцентируется внимание на необходимости принятия усилий для установления связей между науками о нервной системе и психологией, а также образовательными науками [4, с. 63]. Определяется необходимость развития у обучающихся различных видов интеллекта, способностей самостоятельно находить нестандартные решения творческих задач. Указывается, что современное общество является «обучаемым обществом». Констатируется умозаключение, что «научиться обучаться означает научиться размышлять, сомневаться, как можно скорее приспособиться <...>, соблюдая при этом общность мнений» [4, с. 64].

Это является главной основой существования обществ знания и актуализирует необходимость перехода от традиционной педагогической парадигмы высшего образования, главной сущностью которой является шаблонная модель «педагог-коммуникатор (транслирует информацию) — обучающийся-реципиент (воспринимает её)». Как правило, роль последнего достаточно пассивна, и при этом в условиях оценочного контроля (со стороны педагога) отмечаются определённые психологические факторы, снижающие уровень обучения, а именно: рост фрустрированности личности обучающегося, низкий уровень мотивации его познавательной деятельности, экстернальный уровень локуса контроля, занижение самооценки и т. д.

Проблемам образовательной политики в российской науке, поиску оптимальных парадигм в образовании, соответствующих современному уровню развития общества, посвящены множественные труды д-ра филос. наук, профессора И. М. Ильинского. Уточним, что понятие «парадигма» интерпретируется как «совокупность предпосылок, определяющих конкретное научное исследование (знание) и признанных на данном этапе [12]. В монографии «Образовательная революция» И. М. Ильинский анализирует действующие парадигмы образования и отмечает, что новая парадигма является гуманитарной по содержанию, ориентированной на потребности развития личности и считает, что гуманитарное знание может быть посредником в преодолении мировоззренческих недопониманий. При этом, важно не просто потреблять знания, а, прежде всего, «понимать — значит, творить». Ильинский указывает, что процесс понимания и процесс творчества совпадают [5, с. 276]. По мнению учёного, необходимо «...искать, находить и вносить смыслы в происходящее — в этом заключается подлинная информационная революция, без которой невозможна революция, еще более значительная по масштабам и существу — революция образовательная» [5, с. 278].

С целью повышения эффективности усвоения знаний обучающимися, помощи в самоактуализации их личности с учётом гуманитаризации/гуманизации и демократизации образования отечественная педагогика апробирует личностно-ориентированный и личностно-деятельностный подход. По мнению отечественных учёных-педагогов, нельзя полностью отказываться от дидактических методов советской и российской педагогики, считавшейся до 90-х годов XX века одной из передовых в мире. Базовыми методами, не утратившими своей актуальности и в современной школе (средней и высшей), являются: проблемное изложе-

ние, эвристический (частично-поисковый), исследовательский [1, с. 59-62].

Альтернативой традиционной парадигме, где обучающийся является объектом педагогической деятельности, выступает коммуникативная, в которой обучающийся это — субъект. С нашей точки зрения, в современной педагогике приоритетна модель «обучающийся-преподаватель-обучающийся», так называемая «префигуративная» [7, с. 350-360] модель в обучении, сущность которой заключается в том, что все участники педагогического процесса «учатся» друг у друга. Реализация данной модели возможна в контексте коммуникативной парадигмы. Это предполагает смещение акцентов в ролевой деятельности педагога и обучающихся в ходе познавательной деятельности, когда они обмениваются доступной информацией на паритетной основе в форме диалога. Однако сущностный аспект коммуникативной парадигмы немного изменён. Здесь «паритетность» предполагает не обладание одинаковым уровнем знаний или компетенций, а скорее, одинаковыми возможностями в получении самой информации. Однако, как известно, информация ещё не является знанием. Знание можно определить как «...способ упорядочения действительности, деперсонифицированную форму выражения сущности вещей, как продукт и результат познания, как способ воспроизведения в сознании познаваемого объекта» [10, с. 473]. Знание в информационном обществе становится цензом. Процессом порождения знаний является познание. Роль педагога заключается в координировании процессом познания, усвоения знаний в ходе учебной деятельности.

Первостепенной задачей становится помощь студентам сформировать навыки систематизации полученной информации, умения дифференцировать её в рамках заданной проблематики, анализировать и обобщать. Важно научить их оптимально грамотно вербализировать свои мысли, кодировать и декодировать с целью сохранения смысловой нагруз-

ки передаваемого (воспринимаемого) материала. Иными словами, в процессе усвоения знаний важную роль играет понимание, ведущим признаком которого считается «вариативность способов видения одного и того же объекта или одних и тех же его свойств в их различных связях и отношениях» [11, с. 475]. Необходимо отметить, что успешность усвоения знаний зависит от «когнитивного стиля» — индивидуального стиля учебно-познавательной деятельности обучающихся, т. е. психологического механизма формирования навыков, умений.

Следующей, не менее приоритетной задачей современной педагогики в условиях перехода от информационного общества к обществам знания, является совершенствование коммуникативной культуры личности обучающихся, формирование коммуникативных компетенций. Безусловно, дистанционное обучение является прогрессивной формой и адекватной условиям современного информационного общества. Но современные исследования констатируют, что при онлайн-занятиях заметно снижаются навыки эффективной межличностной коммуникации, предполагающих эффект обратной связи.

Из тридцатилетнего педагогического опыта автора следует, что коммуникативные навыки наиболее успешно формируются в условиях групповых практических (семинарских) занятий. Занятия проводятся в форме командной работы, познавательной игры. Тема и сценарий игры определены заранее. Обучающиеся определяются в команды (группы), и обмен информацией осуществляется в процессе взаимодействия участников — интеракции и трансакции. Интеракция в этом случае интерпретируется именно как организация взаимодействия партнёров, выработка единой стратегии для решения совместного проекта в рамках заданной учебной коммуникации. Соревновательная форма проведения занятий предполагает креативный подход в реализации поставленных

проблемных заданий, активизируется самостоятельная деятельность обучающихся в поиске необходимой информации, сохраняя за ними право самостоятельного выбора источников, подготовка и презентация совместного проекта, самостоятельно определяется форма подачи материала (с использованием ИТ-ресурса или иного иллюстративного материала).

Интерактивные занятия в командах (группах) способствуют свободному выражению участниками своего мнения, смысловому взаимопониманию. Это становится возможным вследствие того, что команда создаётся на основе механизма социальной перцепции — аттракции (привлекательности) между её членами. Срабатывает эффект социальной фасилитации (повышение активности, улучшение результатов деятельности в окружении других людей) и тесно связанный с ним эффект группового одобрения, создаётся зона «комфорта» личности, ориентированной на успех.

Трансакция же в командной коммуникации, исходя из концепции Э. Берна [3], активизирует «родительский», «взрослый» и «детский» компоненты личности. В условиях аудиторного занятия, ограниченного временными рамками, «родительское» состояние личности предполагает успешное решение аналитических задач, «взрослое» состояние в нестандартных ситуациях способствует применению рациональных, критичных подходов к обработке информации, прогнозу последствий за принятые решения, а «я — ребёнок» инициирует творческий подход в решении поставленных заданий и т. д.

Таким образом, в процессе интерактивных командных форм занятий реализуется следующая, не менее приоритетная задача современной педагогики в условиях перехода от информационного общества к обществам знания — это совершенствование коммуникативной культуры личности обучающихся.

Командная (интерактивная) работа развивает мотивационную основу деятельности обучающихся, повышает их самооценку, формирует такое волевое качество, как интернальный локус контроля (способность брать на себя ответственность за свои поступки). Важным фактором личностного развития в рамках коллективной деятельности является то, что возрастает уровень их самоорганизации, самообразования, самоактуализации студентов. Совершенствуются механизмы межличностного восприятия такие, как — рефлексия, идентификация, эмпатия, которые являются основополагающими для эффективной коммуникации.

Резюмируя, отметим, что в условиях перехода информационного общества к обществу знаний в образовательном пространстве ещё действуют модели обучения, ограниченные рамками традиционной педагогической парадигмы. Эволюция информационного общества обуславливает поиск альтернативных моделей образования, которые были бы конгруэнтными развитию общества. Их сущность заключается, прежде всего, в том, чтобы научить учиться, а задачами являются: создание условий для формирования когнитивных и аналитических способностей, развитие критичности в осознании получаемой информации, мотивирование стремлений к самоорганизации в условиях коллективной деятельности, совершенствование коммуникативной культуры. При реализации таких моделей необходимо,

учитывая риски информационного общества, исходить из базового дидактического принципа культуросообразности, предполагающего неразрывность обучения от уровня развития культуры общества (информационного). Ведь, как уже отмечалось, содержание образования призвано быть адекватным современному уровню развития культуры общества. Следующими императивными принципами отечественной образовательной системы являются принцип самостоятельной деятельности обучающихся в приобретении знаний, направленной на развитие их творческого потенциала и принцип природосообразности, ориентированный на индивидуальное развитие личности (психическое, физическое). При этом, необходимо, опираясь на достижения когнитивной науки, учитывать психологические особенности в развитии личности, обусловленные спецификой информационно-образовательной среды (процессами дигитализации). Мы определили, что наиболее соответствующими информационным вызовам, гарантирующими психологическую сохранность личности, являются гуманистическая модель (личностно-ориентированный подход), интерактивная (личностно-деятельностный подход) модель, позволяющие развивать и совершенствовать личность обучающегося, актуализировать её познавательный потенциал в рамках коммуникативной парадигмы обучения.

1. Басова Н. В. Педагогика и практическая психология. — Ростов н/Дону: Феникс, 2000. — 416 с.

2. Березовская И. П., Новикова Е. С. Современное образование: Проблема влияния IT-активности на вербальный интеллект <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-obrazovanie-problema-vliyaniya-it-aktivnosti-na-verbalnyu-intellekt> [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://defence.ru/article/1431/>. (Дата обращения: 23.10.2017).

3. Берн Э. Трансакционный анализ в психотерапии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://bookz.ru/authors/bern-erik/transakc_871/1-transakc_871.html. (Дата обращения: 29.10.2017).

4. Всемирный доклад ЮНЕСКО «К обществам знания» — ISBN 92-3-404000-7 — © ЮНЕСКО 2005г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001418/141843r.pdf>. (Дата обращения: 19.10.2017).

5. Ильинский И. М. Образовательная революция. М., 2003. — 592 с.

6. Коптелов А. К. Digitization (оцифровка) vs digitalization (цифровизация) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://koptelov.info/digitization-digitalization/> (Дата обращения: 19.10.2017).

7. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения: пер. с англ. /М. Мид.— М.: Наука, 1988. — 429 с.

8. Московкин В. М. Мировые тренды в высшем образовании: диснейфикация, глобальный пылесос талантов и искусственная среда обитания человека [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://defence.ru/article/1431/>. (Дата обращения: 19.10.2017).

9. Семеновских Т. В. Феномен «клипового мышления» в образовательной вузовской среде [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-klipovogo-myshleniya-v-obrazovatelnoy-vuzovskoy-srede>. (Дата обращения: 20.10.2017)

10. Столяренко Л. Д. Педагогическая психология. Серия «Учебники и учебные пособия». — 2-е изд., перераб. И доп. — Ростов н/Дону: «Феникс», 2003. — 544 с.

11. Стратегия развития информационного общества Российской Федерации на 2017 — 2030 годы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919>. (Дата обращения: 19.10.2017).

12. Философский энциклопедический словарь. — М.: ИНФРА-М, 1997. — 576 с.

The article is attempts to analyze the challenges facing the educational system in the context of the transition of the information society to a qualitatively new stage — the knowledge society. The risks caused by uncritical perception of global information and the associated psychological and pedagogical problems in the development of the personality of students are identified. Alternative models of education based on basic didactic principles in the conditions of information civilization are considered.

Keywords: information society, mosaic thinging, communicative paradigm, communicative culture, personality, formative patterns, knowledge society, approach of natural conformity, approach of amateur performances.

Н. В. Котляревская, И. Г. Матросова

Использование ментальных карт в процессе формирования проектной культуры будущих дизайнеров

В статье рассматривается потенциал ментальных карт в процессе формирования проектной культуры будущих дизайнеров во время их профессиональной подготовки в ВУЗе. Также намечены методические пути освоения техники составления ментальных карт на всех этапах изучения дисциплины «Проектирование».

Ключевые слова: дизайн, проектирование, проектная культура, проектное мышление, ментальные карты

Актуальность. Дизайн проектирование является специфическим видом творческой деятельности человека по созданию художественного и функционального образа объекта.

Исторически дизайн рассматривается как способ решения проблем, поскольку представляет собой рациональный, логичный, последовательный процесс, предназначенный, по утверждению Дж. Джонса, «...инициировать изменения в рукотворных вещах» [15]. Термин «проектирование дизайна» можно рассматривать как «процесс решения проблем», который проходит путём проведения консультаций и достижения консенсуса. Процесс начинается с выявления и анализа проблемы или потребности и продолжается через структурированную последовательность, в которой информация исследована, идеи изучены, до тех пор, пока не будет получено оптимальное решение проблемы [14].

Получение такого оптимального решения возможно только при условии

владения дизайнером проектной культурой, позволяющей ему в кратчайшие сроки в условиях нечётко поставленных задач и мультивариативности решений прийти к наиболее приемлемому результату.

Проблема формирования проектной культуры является наиболее актуальной в области профессионального образования дизайнеров, поскольку теоретическое осмысление дизайна как социокультурного феномена ставит новые задачи в области их профессиональной подготовки.

Анализ последних публикаций. Понятие проектной культуры введено учёными Королевского колледжа искусств в конце 70-х гг. XX в. Они трактовали его как комплексный фактор, включающий навыки, знания и опыт, накопленные человечеством в изобретательской, преобразовательной и исполнительной деятельности [11]. Формированию проектной культуры дизайнеров посвящены работы О. В. Каукиной и

М. А. Трусковой [7; 12]. Е. С. Досмаганбетов изучает использование компьютерных технологий в процессе формирования проектной культуры будущих дизайнеров-педагогов [6]. И. Л. Белова характеризует проектную культуру как профессионально значимое качество специалиста, включающее ценностное отношение к проектной деятельности, владение проектными знаниями и умениями на индивидуально-творческом уровне, стремление к преобразованию действительности и совершенствованию своих проектных способностей [3, с. 8]. Н. А. Ковешникова, анализируя изменение содержания дизайнерской деятельности в постиндустриальном обществе, отмечает, что в настоящее время происходит трансформация самого объекта проектирования от изделия до наличия спроса на то или иное изделие [8]. Это же подтверждает социолог А. Б. Гофман, который подчёркивает гуманистический смысл дизайна, его ориентацию на человеческие потребности и вклад в решение человеческих проблем [5]. Владение методикой проектирования является необходимым условием формирования высокого уровня проектной культуры.

Теоретик дизайна Г. Б. Минервин отмечает необходимость освоения методики проектирования, как способности упорядочить и систематизировать конкретную практическую деятельность для достижения нужного результата наиболее простым, экономным и разумным способом.

Принимая во внимание сложность процесса организации и управления процессом проектирования, считаем необходимым обратиться к методу моделирования процесса проектирования с использованием ментальных карт.

Цель статьи — проанализировать возможность применения ментальных карт в процессе формирования проектной культуры.

Изложение основного материала. Рассматривая структуру и особенности деятельности дизайнера, а также круг его профессиональных задач, можно

определить, что одной из её составляющих является информационно-аналитическая деятельность, связанная, прежде всего, со сбором, анализом, классификацией, структурированием и синтезом информации. При этом умение работать с большим объёмом информации представляет собой важный элемент творчества как такового.

Специфика задач дизайн-проектирования состоит в следующем: неполнота первичных данных, неопределённость поиска решения, многовариантность (альтернативность) решения. Все это определяет своеобразие требований к проектному мышлению дизайнера, которое является одним из компонентов проектной культуры. А. М. Ахметова выделяет такие элементы проектного мышления: образно-проектное мышление дизайнера; профессиональное формулирование задач дизайнера; профессиональное решение задач дизайнера; профессиональное демонстрирование итогового варианта художественно-проектной деятельности дизайнера [2]. На всех этапах поиска проектного решения дизайнер визуализирует образ проектируемого объекта.

Графическим выражением визуального мышления являются ментальные карты, которые позволяют эффективно структурировать информацию. Само понятие «визуальное мышление» принадлежит американскому психологу Р. Арнхейму, открывшему его ещё в прошлом столетии [1]. Несмотря на то, что это понятие вызывает дискуссию в научных кругах до сих пор, тем не менее, мышление образами (визуальное мышление) представляет собой практический и эффективный способ решения проблемных задач во многих областях науки, искусства, техники и технологии [9]. Основой визуального мышления выступает наглядно-действенное и наглядно-образное мышление.

Чаще всего визуальное мышление мы используем неосознанно, однако, если его использовать целенаправленно, то можно легко повысить эффективность решения любых творческих задач.

Постановка задачи дизайн-проектирования предполагает выявление и анализ конкретных объективных и субъективных факторов и условий, способствующих или препятствующих достижению главной цели — создание образа дизайн-объекта, удовлетворяющего эстетическим, функциональным, техническим и технологическим требованиям.

Вместе с тем, в процессе сбора информации об этих факторах нередко возникает противоречие — одновременно недостаток и избыток информации. Очень важным в такой ситуации является принцип необходимости и достаточности при отборе информации. Наличие слишком большого количества информации приводит к тому, что важные проблемы остаются незамеченными, а наиболее эффективные решения не будут найдены. Дефицит нужной информации приводит к необходимости реконструировать её, а избыток затрудняет выделение главного, относящегося к делу и поэтому требует умения отделить главное от второстепенного.

Любая информация, которую воспринимает наш мозг, ассоциируется с большим количеством воспоминаний, мыслей и ощущений. А каждое из этих воспоминаний вызывает, в свою очередь, к жизни все новые и новые образы, мысли или идеи. Такие ассоциации можно определить как единицы нашего опыта. Причём эти единицы могут выстраиваться в сложную иерархическую структуру, в которой существует некий главный образ, которому подчиняются другие ассоциации. Для овладения в полной мере визуальным мышлением существует техника ментальных карт или как их ещё называют карт ассоциации. В центре такой карты размещают некий центральный объект, от которого расходятся связи-ассоциации. Строится такая карта на плоскости, можно на бумаге, от руки или с помощью соответствующих компьютерных программ, таких как FreeMind, CmapTools, Mindjet MindManager Pro, Microsoft Visio, SciPlore MindMapping и др. Некоторые из перечисленных программ

распространяются бесплатно. Наиболее приемлемая для решения данной задачи из перечисленных программ — SciPlore MindMapping, поскольку она позволяет не только построить ментальную карту, но и управлять ссылками на файлы, содержащие иллюстративный и теоретический материал, базу данных необходимых материалов и программы для обработки визуальной, мультимедийной и текстовой информации.

Ментальная карта представляет собой графическую запись структуризации проблемы. Как известно, прежде чем получить оригинальное и окончательное проектное решение, дизайнер проходит долгий путь эскизно-композиционных поисков. «Сокращению» этого пути как раз и служит овладение техникой ментальных карт.

Следует отметить, что О. С. Самоненко предлагает с целью оптимизации процесса создания концептуально-образного решения костюма использовать специализированные творческие и технические приёмы [10], основанные на построении карт ассоциаций.

Имеется широкий опыт использования ассоциативных карт при разработке дизайна веб-сайта, одежды, интерьера, используемого различными дизайн-студиями и бюро. Однако в настоящее время методические основы и педагогическая технология обучения технике разработки ассоциативных карт в процессе профессиональной подготовки дизайнеров не разработаны.

Проектная деятельность имеет общие черты, независимо от той предметной области, в которой она проявляется, и частные, направленные на решение конкретных задач той или иной профессиональной сферы. Создание и внедрение дизайн-проекта, формирование его структуры, разработка последовательности проектных действий, анализ и использование материальных ресурсов для его воплощения, а также определение основных этапов контроля и управления проектом являются составляющими жизненного цикла проекта (ISO 15288:2008). Сама проектная дея-

тельность имеет циклический характер и предполагает хронологический порядок выполнения основных функций по преобразованию объекта деятельности.

Проектную культуру мы определяем как способность и готовность осуществлять эффективное управление жизненным циклом дизайн-проекта.

Жизненный цикл проекта представляет собой процесс, в котором планируется, выполняется, оценивается и внедряется проект. В данном случае использование понятия «управление жизненным циклом проекта» указывает на обширный круг полномочий, предоставляемых будущему дизайнеру для выполнения предусмотренных образовательно-квалификационной характеристикой основных функций проектной деятельности. Овладение функциями происходит в процессе освоения знаний, адекватных реальным условиям; профессиональными умениями и навыками, реализуемыми в действиях и операциях, ориентированных на получение эффективных результатов.

При этом, под эффективностью управления этим циклом понимается целенаправленная поэтапная проектная деятельность по созданию новых дизайн-объектов с заранее заданными свойствами, с устойчивым поддержанием функционирования в условиях разрешения противоречий при взаимодействии объектов.

Ментальные карты позволят оптимизировать процесс поиска решения на любой стадии жизненного цикла проекта: от поиска художественного образа дизайн-объекта до утверждения его

у заказчика и воплощения в материале. Поэтому предполагается поэтапное освоение методики построения ментальных карт на всех этапах освоения учебной дисциплины «Проектирование». Первоначально желательна составление карты вручную, с выделением ветвей карты различными цветами, дополнением схематичными рисунками. Затем можно переходить к освоению программного обеспечения для построения интерактивных ментальных карт с использованием гипертекстовых ссылок на текстовые и иллюстративные материалы, хранящиеся в соответствующих файлах.

Выводы. Обобщая материал статьи, определим потенциал ментальных карт в формировании проектной культуры:

1. Ментальная карта позволяет представить весь проект в целом.

2. Благодаря ментальной карте можно использовать большое количество ассоциаций, связанных с темой проекта, сопровождая поиск текстом и иллюстрациями.

3. С помощью карт можно найти связи между ассоциациями соседних ветвей, определить приоритетные и второстепенные задачи и способы их решения.

4. С помощью карт можно управлять своей работой над проектом, чётко представить количество времени, необходимого для его реализации.

Перспективы нашего исследования мы видим в разработке дидактического обеспечения процесса освоения методики ментальных карт при изучении теории и практики проектирования.

1. Арнхейм Р. Визуальное мышление / Рудольф Арнхейм // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления; [под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Петухова]. — М.: МГУ, 1981. — С. 97—107.

2. Ахметова А. М. Влияние элементов профессионального мышления на выполнение практических работ дизайнерами [Электронный ресурс] / А. М. Ахметова // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). — 2012. — №7(15). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyye-komponenty-proektnoy-kultury-buduschih-pedagogov-professionalnogo-obucheniya-dizayn>.

3. Белова И. Л. Развитие проектной культуры будущего дизайнера-педагога: монография / И. Л. Белова. — Н. Новгород: ВГИПУ, 2007. — 160 с.

4. Генисаретский О. И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайнера: автореф. дис. ... канд. искусств. / О. И. Генисаретский. — М.: ВНИИТЭ, 1988. — 8 с.

5. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. — 3-е изд. — М.: Наука, 1994. — 3-е издание. — СПб: Питер, 2004. — 208 с.

6. Досмаганбетов Е. С. Развитие проектного мышления будущих дизайнеров костюма на занятиях по рисунку как научно-методическая проблема / Е. С. Досмаганбетов // Символ науки. — 2016. — №2. — С. 104-107

7. Каукина О. В. Формирование проектной культуры будущих дизайнеров в процессе профессиональной подготовки в вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук / О. В. Каукина. — Магнитогорск, 2010. — 20 с.

8. Ковешникова Н. А. Актуальные проблемы дизайн-образования в контексте современной теории и практики дизайна / Н. А. Ковешникова // Вестник ТГУ. — Вып. 4 (96). — 2011. — С. 151-155.

9. Крюкова С. А. Понимание визуального мышления [Электронный ресурс] / С. А. Крюкова // Аналитика культурологии. — 2012. — №22. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ponimanie-vizualnogo-myshleniya> (дата обращения: 20.06.2017)

10. Самоненко О. С. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма: автореф. дис. ... канд. искусств. / О. С. Самоненко. — Санкт-Петербург, 2012. — 20 с.

11. Сидоренко В. Ф. Эстетика проектного творчества / В. Ф. Сидоренко. — М.: Изд-во ВНИИТЭ, 2007. — 135 с.

12. Ткаченко Е. В. Концепция непрерывного дизайн-образования / Е. В. Ткаченко, С. М. Кожуховская // Приложение «Образовательные технологии в профшколе» к журналу «Профессиональное образование». — М.: НОУ «ИСОМ», 2006. — № 8

13. Трускова М. А. Основные компоненты проектной культуры будущих педагогов профессионального обучения (дизайн) [Электронный ресурс] / М. А. Трускова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Образование. Педагогические науки. — 2012. — № 14. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyye-komponenty-proektnoy-kultury-buduschih-pedagogov-professionalnogo-obucheniya-dizayn>. (дата обращения: 14.06.2017)

14. Archer B. The Need for Design Education [Electronic resource] / B. Archer. Royal College of Art 2. — 1973. — Mode of access: <http://atschool.eduweb.co.uk/trinity/watdes.html>

15. Jones J. C. Design Methods and Technology: Seeds of Human Futures Jones, J. C. [Electronic resource] / J. C. Jones. — 1970. — Mode of access: <http://atschool.eduweb.co.uk/trinity/watdes.html>

The article deals with the potential of mental maps in the process of forming the project culture of students of future designers during their professional training at the university. Methodical ways of mastering the technique of drawing up mental maps at all stages of studying the discipline "Designing" are also outlined.

Keywords: design, project culture, project thinking, mental maps.

УДК 371

О. А. Мирошников

Эллинские и иранские традиции в воспитании: их влияние на античный Крым

Исследование посвящено выявлению исторических корней отечественной культуры и образования как ее функции. Рассматривается малоизвестная древнеиранская система воспитания в сравнении с хорошо известной спартанской системой воспитания в древней Греции. Сделан вывод относительно достоверности описания Ксенофонтом древнеиранской системы воспитания.

Ключевые слова: культура, воспитание, образование, эллинизм, иранство.

Формулировка цели исследования.

Определить степень достоверности свидетельств античных авторов относительно системы воспитания в древнем Иране.

Изложение основного материала.

Один из наиболее известных отечественных исследователей древней истории, А. М. Ростовцев, говорит о значительном культурном влиянии на Крым античной эпохи Греции, имевшей здесь колонии, и Ирана, укрепившегося, в частности, на южном побережье Черного моря (Ахшайна). Кстати, само это название, переводимое как «черное», дано морю иранскими народами, жившими на его побережье.

По мнению Ростовцева, это культурное влияние лежит в основе той преемственной связи, которая «существует и определяет собою культурную особенность жизненного уклада того, что позднее сделалось Россией, в наиболее ранние эпохи существования этой части культурного мира» [6, с. 5].

Относительно эллинского воспитания, фактов имеется более чем достаточно. Древние греки идеальным считали именно государственное воспитание.

Проблема, однако, была в том, что государственных школ в античную эпоху не было нигде, кроме Спарты, в которой только такие школы и существовали.

Спартанское воспитание описывали многие, наиболее яркое и подробное его описание можно найти у Плутарха. Этот автор обращает внимание на то, что спартанцы начинали готовить будущих воинов буквально с колыбели. Кормилицы, по его словам, «...не пеленали детей, <...> приучали их не есть много, не быть разборчивыми в пище, не бояться в темноте или не пугаться, оставшись одни, не капризничать и не плакать». [5, с. 108]

Новый этап в воспитании спартанских мальчиков наступал по достижении ими семилетнего возраста. Начиная с этого времени, детей разделяли на отряды, называемые «агелами». Отныне жизнь каж-

дого из них проходила в границах своего отряда. «Начальником «агелы» становится тот, кто оказывался понятливее других и более смелым в гимнастических упражнениях. Остальным следовало брать с него пример, исполнять его приказания и беспрекословно подвергаться от него наказанию». (5, с. 108) Так будущие воины приучались к дисциплине.

Одновременно в них развивали воинственность, «драчливость». Наблюдавшие за играми детей старики намеренно ссорили их, причем «прекрасно узнавали характер каждого — храбр ли он и не побежит ли с поля битвы. Чтению и письму они учились по необходимости, остальное же их воспитание преследовало одну цель: беспрекословное послушание, выносливость и науку побеждать. С летами их воспитание становилось суровее: им наголо стригли волосы, приучали ходить босыми и играть вместе, обыкновенно без одежды. На тринадцатом году они снимали с себя хитон и получали на год по одному плащу. Их кожа была загорелой и грубой. Они не брали теплых ванн и никогда не умаслились; только несколько дней в году позволялась им эта роскошь. Спали они вместе по «илам», отделениям и «агелам» на постелях, из тростника, который сами рвали руками. [5, с. 108 — 109] Двадцатилетний ирен «начальствовал» своими подчиненными в примерных сражениях и распоряжался приготовлениями к обеду. Для этого мальчиков заставляли воровать еду у взрослых. Если они при этом попадались, их секли — не за кражу, а за то, что попались.

Обед, зачастую, готовили из продуктов, добытых таким образом. «После обеда ирен, не выходя из-за стола, приказывая одному из детей петь, другому задавал какой-нибудь вопрос, на который ответить можно было не сразу, например, какой человек самый лучший? Или: что следует думать о том или другом поступке? Таким образом, их с малых лет приучали отличать хорошее от дурного и судить о поведении граждан, потому что тот, кто терялся при вопросах «Кто хороший гражданин?» или «Кто не заслуживает уважения?» считался умственно неразвитым и неспособным со-

вершенствоваться нравственно. В ответе должны были заключаться и причина, и доказательство, но в краткой, сжатой форме» [Плутарх, с. 110 — 111].

В древности спартанскую систему воспитания очень хвалил Сократ.

Ученик Сократа Платон в утопии «Государство» показывает, по сути, усовершенствованную спартанскую школу. Другой же ученик Сократа, Ксенофонт, в романе «Киропедия» рассказывает о существовании в древнем, ахеменидском, Иране системы воспитания соответствующих физических и нравственных качеств. О древних иранцах говорили, что их учат трем вещам: ездить верхом, стрелять в цель и говорить правду.

Вот как он описывает государственное воспитание в Иране. Всех иранцев, по словам Ксенофонта, насчитывалось 120 тысяч человек. Другие свидетельствуют, что на самом деле их было больше, но все же не более миллиона [2, с. 229]. Они были разделены на 4 возрастные группы.

Над каждой из этих возрастных групп стояли предводители в количестве 12 человек. Они выбирались из представителей следующей по старшинству возрастной группы.

Ксенофонт пишет об этом так: «Дети, посещающие школу, постоянно учатся справедливости. Как они говорят, посещают школу именно для этой цели» [4, с. 98]. Однако ничего не говорится относительно обучения письму и чтению.

Насколько правдив здесь автор? Проблема достоверности информации, сообщаемой Ксенофонтом, является довольно серьезной, если принять во внимание особенности данного автора. Свойственный Ксенофону жанр — это памфлет. Некоторые даже полагают, что любое произведение данного автора — и «Греческая история», и «Анабазис», и «Воспоминания о Сократе», и, разумеется, цитируемая здесь «Киропедия» — может считаться памфлетом. А это предполагает тенденциозность автора, которая не очень согласуется с беспристрастностью, которая требуется от историка и биографа.

Однако отрывочная информация, которую можно найти у других авторов

относительно данной эпохи, в целом, не противоречит Ксенофону. Правда, этой информации и в самом деле слишком мало для того, чтобы с уверенностью судить о достоверности сведений, сообщаемых греческим историком.

Представляется возможным проверить правдивость этой информации по источникам более позднего времени. Имеется в виду эпоха Сасанидского Ирана, которая во многом, в том числе и в сфере воспитания, пытается копировать ахеменидскую эпоху. Наиболее значительный памятник сасанидской эпохи, относящийся к сфере воспитания, — произведение «Хосров и его паж».

В нем описывается своеобразное испытание, устроенное шаханшахом Хосровом молодому человеку знатного рода, желавшему поступить на придворную службу. Паж отвечает, что он образован во всем, что касается литературы, истории и астрономии, умеет играть в шахматы и на некоторых музыкальных инструментах [1, с. 278].

Царь экзаменует будущего пажа относительно его знаний, но решающую роль играет все же серьезное нравственное испытание, которое тот с честью выдерживает. Именно после этого он становится лучшим другом государя и получает высокий пост [3, с. 15 — 16].

Грандиозная эпическая поэма Фирдоуси «Шахнаме» является своего рода энциклопедией иранской жизни. Она посвящена как действительной, так и легендарной истории страны. Но, разумеется, писал автор, в основном, на ма-

териале Ирана сасанидской эпохи. Здесь также можно найти информацию, позволяющую ретроспективно проверить достоверность сообщаемых греческим историком сведений.

«Советников царь по стране разослал — Следить, чтоб имеющий сына в дому Расти не давал неумелым ему. Когда укреплялся усердным трудом, Когда достигал совершенства во всем, К престолу царя молодец прибывал. Арез его имя и званье вносил В свой список, жилище ему отводил. С вождем-пехлеваном военной порой В поход отправлялся боец молодой. И опытом лет умудренный мобед, В державных делах искушенный мобед Приставлен был с тысячей каждой ходить, Чтб. мог о воителях юных судить» [7, с. 137].

Мобед в данном случае играет роль скорее экзаменатора, чем преподавателя. Молодой воин должен был пройти обучение раньше, чем поступит на воинскую службу, ведь, как говорит далее поэт,

«Несведущих не допускали к делам» [7, с. 137].

Эта информация, дошедшая из более поздней эпохи, позволяет скорректировать сведения, сообщаемые греческим автором и констатировать, что в целом они достоверны.

Вывод. Таким образом, можно признать, что воспитание в ахеменидском Иране описано Ксенофонтом в общих чертах верно. Эта традиция в иранском воспитании во многом напоминает спартанскую. Поэтому, говоря о влиянии двух традиций на систему воспитания в античном Крыму, трудно разделить эллинское и иранское влияние.

1. Гюиз Ф. Древняя Персия / Ф. Гюиз. — М.: Вече, 2007. — 336 с.
2. Дандамаев М. А. Культура и экономика древнего Ирана / М. А. Дандамаев, В. Г. Луконин. — М.: Наука, 1980. — 400 с.
3. Колесников А. И. Иран в начале VII века / А. И. Колесников. — Л.: Наука, 1970. — 144 с.
4. Ксенофонт. Киропедия. — М.: Наука, 1976. — 334 с.
5. Плутарх. Избранные жизнеописания в 2 т. / Плутарх. — Т1. — М.: Правда, 1990. — 592 с.
6. Ростовцев М. А. Эллинизм и иранство на юге России / М. А. Ростовцев. — М.: Книжная находка, 2002. — 160 с.
7. Фирдоуси. Шахнаме в 6 т. / Фирдоуси. — Т. 5. — М.: Наука, 1984. — 390 с.

The article is devoted to the revealing of historical roots of domestic culture and education as a function of the culture. Old Iranian up-bringing system, which is not very popular, is compared with well-known Spartan up-bringing system in ancient Greece. There was made a conclusion about the authenticity of Xenophon's Old Iranian up-bringing system description.

Keywords: culture, up-bringing, education, hellenity, iranity.

О. В. Рыбина

Роль искусства в процессе формирования системы жизненных ценностей студентов-культурологов

В статье поднимается актуальная проблема формирования системы ценностей личности студента, роли в этом процессе произведений искусства, инновационной деятельности преподавателей художественно-эстетического цикла.

Ключевые слова: система жизненных ценностей, совершенствование, духовный кризис общества, художественная культура мира.

«Когда в жестокий век обесцениваются идеалы, в мире возникает потребность вернуть им былую значимость и силу»

Людовик II

«Главные заботы должны быть посвящены душе, затем менее важные заботы — телу, подчиненному душе; Деньги должны занимать третье и последнее место»

Платон

Проблема формирования системы жизненных ценностей является одной из важных и актуальных в современной педагогике. Её рассматривают преподаватели разных вузов (как гуманитарных, так и технических), специализаций. Ценностный подход к проблеме образования, воспитания, становления профессиональной, гражданской, нравственной и иной личностной зрелости нашел отражение в трудах В. В. Рыбникова, А. С. Андрюниной, Н. Н. Ключниковой, О. К. Леоновец, С. С. Королёвой, В. П. Рублёвой, Д. П. Примерова, В. П. Пустовалова и др.

Актуальность статьи вызвана смещением системы жизненных ценностей, что привело к духовному кризису общества, необходимостью её восстановления и развития.

Цель работы — заострить проблему важности, необходимости восстановления системы жизненных ценностей, подчеркнуть роль в этом процессе искусства и инновационной деятельности преподавателей художественно-эстетического цикла.

На рубеже веков, а тем более тысячелетий, в сознании людей всегда возникают мысли о пройденном пути, о достижениях человечества. Сменились четыре экономические формации, несколько историко-культурных эпох, направлений искусства. Накопился немалый экономический, культурологический опыт. Политические, экономические события, которые сейчас происходят в мире, вызывают бесконечные вопросы о судьбе капитализма, социализма, либерализма, национализма и о

будущем человечества вообще, что волновало и будет волновать здравомыслящих людей. Противоречивые суждения вызывает и изменение системы жизненных приоритетов, ценностей.

Среди исследований на эту тему можно назвать достаточно много работ, посвящённых студентам вузов разных специализаций. Это «Музыкально-эстетическое воспитание как социокультурный процесс» М. Ф. Сайфуллиной, «Реализация эстетических идей Рудольфа Штейнера в образовательном пространстве» Д. Ю. Пантелины, «Художественно-эстетическое воспитание студентов вузов культуры и искусств средствами музыкальной деятельности» Л. Э. Муртазиной, «Формирование духовно-эстетических ценностей у студентов средствами искусства» Т. И. Авдеевой, «Духовно-эстетическое воспитание студентов средствами христианского и светского искусства» Р. В. Базалий, «Музыкальное воспитание в системе развития духовного потенциала учащейся молодёжи: состояние, тенденции, рекомендации» Р. М. Миннегулова, «Формирование эстетической составляющей личности иностранного студента в системе краткосрочного обучения» Н. Северин, «Классическая музыка как фактор духовно-нравственного развития студенческой молодёжи» А. Н. Серебряковой, «Педагогические условия социально-эстетического воспитания студентов средствами искусства» М. И. Налбандьян.

Как известно, великие древнегреческие ученые были захвачены величием, гармоничностью, совершенством КОСМОСА, рассматривали человека его неотъемлемой частью. Как микрокосмос, важнейшая составляющая космического пространства человек должен быть так же безупречен, как Космос, иначе нарушится совершенство Космоса. Поэтому древние греки рассматривали человека как отражение Гармонии Космоса и провозгласили, что главной **целью развития общества является формирование всесторонне, гармонично развитой личности** (чтобы не нарушить Совершенство Космоса). Человек мыслился

не как земное, но как космическое существо, которое несет ответственность за порядок — ГАРМОНИЮ — Космоса. Образ Человека раскрывался во всех видах искусства, античному человеку давалось лучшее образование. Так была провозглашена основная задача развития человечества, определен СМЫСЛ ЖИЗНИ КАЖДОГО ЧЕЛОВЕКА — СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ.

Как видим, это не благое пожелание, а необходимость, так как человеческое несовершенство разрушает Космос.

В культуре античности сформировалась так необходимая развивающемуся человеку система жизненных ценностей. Она включала овладение знаниями, достижениями науки, искусства, воспитанность, доброту как главные источники совершенствования человека.

Идея развития человека пронизывает все исторические эпохи. Но каждая из них предлагала свои пути совершенствования. На смену античности пришла эпоха Средневековья, сохранив главную цель — развитие человека, она дала европейцам новое Учение — Христианство. Достижение Божественного образа становится целью совершенствования. Центральным образом произведений искусства является Бог как воплощение лучших черт Совершенного Богочеловека, как образец для подражания. Эпоха Возрождения потому так и называется, что возрождает внимание к человеку как высшему творению Бога. В науке, культуре ценятся образованные, творческие, одаренные личности (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Палестрина, У. Шекспир, Свелинка, Коперник) как наиболее приближенные к Богу, как его высшие творения.

Деятели искусства всех историко-культурных эпох отражали в своих произведениях мироощущение людей, помогали им найти свое место в сложном, меняющемся мире. Гении прошлого оставили нам свои мысли, систему ценностей, жизненную позицию, чтобы помогать людям видеть, творить Красоту, находить выходы из сложных жизненных ситуаций, самосовершенствоваться

ся. Во все эпохи приоритетными являются образование, культура, добрые человеческие отношения. Эти духовные ценности развивают человека, расширяют его сознание, делают его жизнь осмысленной, целенаправленной.

В XIX в. в России сложилось понятие *интеллигент* — человек, для которого интересы Отечества стояли выше личных. (Сегодня было бы стыдно за потребности, систему ценностей многих наших современников). Интеллигентные люди не гордились своими доходами, не участвовали в демонстрации своего богатства. Их быт, материальные потребности были просты. Для них, как сейчас говорят, престижно было вкладывать свои доходы в развитие науки, культуры, образования, например, коллекционирование картин, которые затем передавались государству. Они становились меценатами, строителями, учредителями театров, музеев, библиотек, больниц, учебных заведений и т. д. Но приоритетными жизненными ценностями для них являлось служение своему Отечеству, народу. Эту традицию пытались развивать и в XX веке. На СССР «упал космический лучик» развития образования, культуры. И очень важным был тот факт, что оно поддерживалось государством. Это *Невозождение* назрело — страна из общей безграмотности выходила на уровень наиболее образованных стран. Бесплатное образование и система русского советского образования высоко оценены лучшими педагогами, учеными мира и навсегда вошли в сокровищницу мировых достижений, как большой прорыв в процессе развития, расширения человеческого сознания. Он еще будет по достоинству оценен историей. Продолжали создаваться условия для самосовершенствования человека. Но на рубеже XX — XXI веков история «бросила» общество, особенно постсоветское, совсем в другую сторону — в так называемые "либеральные ценности", что означало полный поворот идеалов в противоположную сторону, полную смену системы ценностей: живи только ради себя, богатей любыми путями,

довольствуйся попкультурой. Другими словами, опустишь до животного состояния. Люди, которые испытали на себе приоритеты Образования, Культуры в XX веке, попали в «духовные джунгли», они унижены, чувствуют себя изгоями. Сложность, бездуховность современного общества вызывает тревогу даже у молодого поколения: «К концу XX в. российское (и не только) общество утратило тягу к сохранению и передаче традиционных универсальных духовных ценностей, за счет чего появился «культурный провал», нанесший серьёзный урон психологическому здоровью общества», — считает аспирантка ГБУ ДПО «Санкт-Петербургская академия постдипломного педагогического образования» [5, с. 55].

Человечество всегда живет в сложном мире. Но никогда так низко не падали моральные, культурные позиции общества, как на рубеже XX — XXI веков. Попытка объяснить это переходным историческим периодом не слишком убедительна, поскольку в истории существует немало переходных периодов, но при достаточном образовательном, культурном уровне человек не позволит унижить себя до уровня современной «шоу культуры».

Конец XX века называют периодом духовного кризиса общества, для которого характерно общее упрощение внутренней жизни, рассогласование ценностей, агрессивность, конфликтность, насилие, разрушение представлений о культуре, выработанных временем, ощущение огромным числом людей утраты смысла жизни.

В современном мире сосуществуют взаимоисключающие тенденции: с одной стороны, благодаря новым техническим средствам расширяется возможность доступа к достижениям культуры всех эпох и стилей, а с другой, в обществе происходит серьезная переоценка ценностей. В мире все больше информации и все меньше смысла, говорил Ж. Бодрийяр, философ постмодерна. Приоритетными или «форматными» становятся, к сожалению, не просто низ-

копробные, но примитивные образцы "продукции" разных видов искусства. Новое пропагандируется в ущерб содержанию, художественному уровню, которое убого даже в качестве развлекательного жанра. Но эти примитивные «образцы» преподносятся как высокохудожественные, навязываются обществу и, в конце концов, не только не развивают и даже не развлекают слушателей, зрителей, но умышленно их отупляют, ведут к деградации, духовной нищете. Такой перекокс в сторону развлекательности становится опасным для общества. История уже давала нам подобные примеры достаточно вспомнить последние годы существования Древнего Рима с лозунгом «Хлеба и зрелищ!», которые закончились падением Римской империи. В современном обществе появилось понятие «лабиринт как символ сложности <...> человеческого бытия <...>». Лабиринт воспринимается как пространственный символ человеческого духа, блуждающего в смысловых коридорах бытия, находящегося в состоянии экзистенциального кризиса, когда утрачены важнейшие нравственные, духовные, эстетические ориентиры, и душа не может пробиться к свету» [5, с. 69]. В этом же ряду находятся такие понятия, как «духовный маргинализм, когда человека считает, что может игнорировать общечеловеческие нравственные ценности, индивидуальное бытие строить на основе конформизма и прагматизма, превознося культ чувственных и физических наслаждений» [4, 53], «расколотый человек», когда «никакое внешнее счастье не делает человека счастливым, потому что он внутренне несчастлив от своего распада» [4, с. 53] В такой ситуации трудно сориентироваться даже умудренному опытом человеку, не говоря о юных душах, которые калечатся, обманываются, деградируют. В условиях полного отсутствия новых идеалов (или среди страшных «претендентов» на них) растут дети с искаженным сознанием, для которых приспособленчество и увертливость становятся «пиар-технологиями» и «основами маркетинга», стремление к

материальным благам, так называемой «красивой жизни» объявляются смыслом жизни, а музыка «шансон» в духе тюремного фольклора и «желтая пресса» стали образцами высокой музыки и литературы. При этом, «жить красиво» вовсе не означает жить нравственно, а тем более духовно. Многие живут и строят свои интересы, увлечения, исходя из моды, престижа. Так было и, наверное, будет еще долгие годы. Некоторые молодые люди даже уверены, что гении прошлого создавали свои произведения, чтобы прославиться, заработать деньги. Такие мысли могут возникнуть только у людей, которым неизвестно состояние творчества, в процессе которого человека ведет вовсе не цель прославиться, а радость от рождения чего-то нового и желание порадовать людей своим творением. «Жизнь, вечная молодость художника в том, чтобы отдавать», — считала О. Форш. Трудно в таких условиях убедить молодое поколение в том, что даже в самые тяжелые времена вечные ценности и убеждения должны жить в душе человека, иначе человечество незаметно для себя деградирует.

В такой сложной социокультурной ситуации не случайно обострение интереса к художественной культуре мира. Как известно, в исторически сложные эпохи человечество обращается к великому наследию прошлого как источнику истинной культуры, вечных идеалов, ценностей. Особенно ярко это проявляется в системе образования. Положительным явлением стало введение на разных уровнях системы образования предметов эстетического цикла — ознакомление с произведениями, историей разных видов искусства. На каждом этапе образования это происходит по-разному, но исторический, углубленный подход к изучению особенностей произведений различных видов искусства начинается только на уровне высшего образования.

На сегодняшний момент становится явным, что нравственность, система жизненных смыслов, ценностных ориентаций личности оказываются под угрозой и требуют к себе особенно пристального

внимания. В этом направлении одно из ведущих мест отводится образованию.

Социально-эстетическое воспитание является одним из тех направлений, которое в сложившихся современных условиях может способствовать выполнению социального заказа — формированию социально активной, творческой личности, обладающей высоким уровнем гражданской культуры, духовно-ценностных ориентаций. Для интеграции социального и эстетического воспитания сегодня сложились объективные предпосылки. В научных источниках неоднократно используются понятия «социально-эстетическое развитие», «социально-эстетическая активность», «социально-эстетическое поведение», «социально-эстетические чувства», «эстетико-социальные ценности», «социально-эстетическая функция литературы и искусства», «социально-эстетический феномен искусства», «социально-эстетические свойства художественных произведений» (В. Н. Липский, Г. М. Лифшиц, Д. Ф. Марков, В. И. Рабинович, А. Н. Семашко, Л. Н. Столович, У. Ф. Суна). В современных условиях разрушения системы общечеловеческих ценностей искусство становится важнейшим фактором их сохранения и развития. Эмоциональное переживание, эстетическое преломление социальных норм и ценностей способствуют тому, что они становятся достоянием личности. Искусство, являясь посредником между обществом и человеком, способствует превращению ценностей обще-

ства в систему ценностей личности, благодаря чему осуществляется развитие ее социальных, нравственных качеств. Важнейшим условием восстановления системы жизненных ценностей является инновационная деятельность учителя художественно-эстетического цикла. На него возлагается величайшая миссия изменения человеческого сознания, что является самой сложной воспитательной и просветительской задачей. Приходит время не ограничиваться научными методическими рекомендациями, а предлагать практические приёмы, методы общения с учениками, студентами в процессе изучения произведений искусства с целью формирования их системы жизненных (моральных, нравственных, культурных, эстетических...) ценностей. Рамки одной статьи не позволяют глубоко раскрыть подобные методы, но среди основополагающих следует назвать такие, как исторический подход в изучении произведений искусства, рассмотрение их в контексте культурно-исторических эпох, в сравнении с произведениями других видов искусства, на основе системы ценностей авторов, их гражданской позиции. Ведь произведения искусства — это не набор слов, красок, звук. Это великие идеи, глубочайшие мысли, чувства. «Веру в человека, в его разум, в его величие, в его способность преодолеть мракобесие и зло я всегда стремился сделать одним из определяющих идейных мотивов своего творчества», — писал Д. Д. Шостакович.

1. Амонашвили Ш. Учитель, вдохнови меня на творчество. — Подольский культурно-просветительский центр им. Н. К. Рериха, Хмельницкий, 2011.

2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — «М», Ленинградское отделение, 1973.

3. Банькин Н. П. «Живая этика» о школе и воспитании. — изд-во «Путь Познания», Одесса, 1998.

4. Культура в фокусе научных парадигм. Научный журнал. — Донецк, 2016.

5. Культура в фокусе научных парадигм. Научный журнал. — Донецк, 2017.

The article deals with the current problem on the make of the student's individual values system, the role of artistic works in this process and the innovative activity of teachers in the artistic and esthetic cycle.

Keywords: system of life values, improvement, spiritual crisis of society, artistic culture of the world.

УДК 377.8

Н. А. Урсегова

Модель подготовки методиста для сферы дополнительного образования детей в области искусств с учётом требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых»

В статье описана модель подготовки методиста для сферы дополнительного образования детей в области искусств с учётом требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых», которая является теоретической основой для разработки образовательной программы профессиональной переподготовки методистов.

Представлен анализ профессиональных компетенций методиста, сформулированы профессиональные затруднения методистов; систематизированы необходимые методисту знания и умения в соответствии с трудовой функцией, изложенной в профессиональном стандарте.

Ключевые слова: методист, компетенция, профессиональный стандарт, трудовые действия, трудовые функции, профессиональная деятельность.

Основные принципы государственной политики в области образования, изложенные в действующей нормативно-правовой документации, обновленной в связи с введением в силу нового закона об образовании [12] и профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых» [9], существенно меняют требования к подготовке педагогических кадров, работающих в должности методиста.

Особенность современных требований заключается в развитии специальных профессиональных компетенций, обеспечивающих возможность участия методистов в процессах исследования

рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых, мониторинга и оценки качества реализации педагогами дополнительных общеобразовательных программ, не ограничиваясь типичным для методиста организационно-педагогическим сопровождением методической деятельности педагогов.

Вместе с тем, результаты анализа Федеральных государственных образовательных стандартов СПО и ВПО в области искусств, литературных источников (научных статей и авторефератов диссертаций) [1,2,3,4,5,7,10] по данной проблематике, а также собственный педагогический опыт позволяют кон-

статировать наличие фактов несоответствия между новыми задачами, возлагаемыми на методистов и уровнем подготовки к их решению.

В настоящее время сложилась абсурдная ситуация, при которой в системе профессионального образования подготовка методистов осуществляется фрагментарно и лишь за счет системы повышения квалификации. Именно в этом аспекте нам видится практическая актуальность изложенной выше проблемы, требующей разработки программы переподготовки методистов с учетом требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых».

Объектом данного исследования являются требования профессионального стандарта и положения типовой должностной инструкции методиста, предметом исследования — формируемые специальные компетенции методиста.

Основная цель статьи — разработка модели подготовки методиста для сферы дополнительного образования детей в области искусств с учетом действующего законодательства и профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых».

Заявленная цель будет реализована посредством решения ряда конкретных задач:

- формулировки профессиональных затруднений методистов посредством опроса — входящего мониторинга;
- сравнительного анализа требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых» и типовой должностной инструкции методиста, включенной в Единый квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и служащих, который утвержден приказом Министерства здравоохранения и социального развития Российской Федерации от 26 августа 2010 г. № 761н;
- общей характеристики современных требований к должности методиста в соответствии с требованиями

профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых»;

- конкретизации специальных профессиональных компетенций, формируемых в рамках дополнительной профессиональной программы переподготовки методистов;

- систематизации умений и навыков методиста в соответствии с трудовой функцией, изложенной в профессиональном стандарте.

Анализ профессиональных затруднений методистов и содержания их заказа к системе повышения квалификации (входящий мониторинг) свидетельствует о специфичности образовательных потребностей методистов, направленных на приобретение способности и опыта действия в условиях изменчивости и неопределенности, активного использования таких операций, как анализ, обобщение, рефлексия. Данные способности могут быть отнесены к специальным компетенциям методиста.

Для формирования модели подготовки методиста для сферы дополнительного образования детей в области искусств и на ее основе программы переподготовки методистов с учетом требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых», утвержденного приказом Министерства труда и социальной защиты РФ от 8 сентября 2015 г. № 613н необходимо провести сравнительный анализ положений профессионального стандарта и действующей в настоящее время типовой должностной инструкции методиста, включенной в Единый квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и служащих, который утвержден приказом Министерства здравоохранения и социального развития Российской Федерации от 26 августа 2010 г. № 761н (Раздел 3. Должности педагогических работников) [8].

Сравнительный анализ требований профессионального стандарта и положений типовой должностной инструкции методиста позволяет выявить сле-

дующие новые требования к должности методиста:

- работа с социальным заказом на дополнительное образование, требующая проведения маркетинговых исследований рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых;

- «сопровождение» — методисту необходимо оказывать педагогу поддержку для перехода от низкого к более высокому уровню преодоления своих профессиональных трудностей, поиску скрытых педагогических и личностных ресурсов и создавать на этой основе условия для развития педагога. Сопровождение связывается, прежде всего, с разработкой программно-методического обеспечения, знанием специфики работы с одаренными учащимися, учащимися с ограниченными возможностями здоровья и т. п.;

- Наличие организаторских и управленческих функций, направленных на достижение качества образовательного процесса, планирования и проведения мониторинга и оценки качества реализации педагогами дополнительных общеобразовательных программ.

Трудовые действия, изложенные в профессиональном стандарте, должны, на наш взгляд, стать основой для конкретизации специальных профессиональных компетенций, формируемых в рамках дополнительной профессиональной программы переподготовки методистов. Слушатель в результате освоения программы должен обладать следующими профессиональными компетенциями (ПК):

ПК 1. Готовностью к изучению и анализу рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых.

ПК 2. Способностью к руководству и разработке программ и инструментария изучения рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых.

ПК 3. Готовностью к организационно-педагогическому сопровождению методической деятельности педагогов дополнительного образования.

ПК 4. Способностью к контролю и оценке качества разработанных мето-

дических материалов, программно-плановой документации.

ПК 5. Готовностью к организации методической работы в форме методических объединений, предметно-цикловых комиссий и других аналогичных структур.

ПК 6. Готовностью к организации и проведению мероприятий по повышению квалификации и переподготовке педагогических работников сферы дополнительного образования.

ПК 07. Способностью анализировать занятия и досуговые мероприятия в системе дополнительного образования детей и взрослых;

ПК 08. Способностью планировать и проводить мониторинг и оценку качества реализации педагогами дополнительных (общеразвивающих и предпрофессиональных) общеобразовательных программ.

Организационно-методическое обеспечение реализации дополнительных общеобразовательных программ — одна из обобщенных трудовых функций педагогического работника по должности «методист», описанных в профессиональном стандарте «Педагог дополнительного образования детей и взрослых».

Обобщенная трудовая функция «методиста» (код В) конкретизируется через три трудовые функции:

- В/01. 6 — организация и проведение исследований рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых

- В/02. 6 — организационно-педагогическое сопровождение методической деятельности педагогов дополнительного образования

- В/03. 6 — мониторинг и оценка качества реализации педагогами дополнительных общеобразовательных программ.

Трудовые функции реализуются через конкретные трудовые действия методиста, которые, в свою очередь, основываются на необходимых методисту умениях и знаниях, без которых невозможно формирование специальных профессиональных компетенций.

Так, для реализации трудовой функции «Организация и проведение исследований рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых» методисту необходимо:

- Уметь формулировать концепцию и методы исследования рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых, ресурсы, необходимые для его проведения, и источники их привлечения; формировать план выборки, разрабатывать инструментарий исследования; организовывать апробацию разработанного инструментария и обучать использованию инструментария исследования; производить первичную обработку результатов исследования и консультировать специалистов по ее проведению; обрабатывать, анализировать и интерпретировать результаты изучения рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых, привлекать к работе экспертов, организовывать обсуждение результатов анализа; разрабатывать и представлять руководству организации и педагогическому коллективу предложения по определению перечня, содержания дополнительных общеобразовательных программ, продвижению услуг

- Знать законодательство Российской Федерации и субъекта Российской Федерации об образовании и о персональных данных; теорию, методические основы и практику маркетинговых исследований в образовании.

Для реализации трудовой функции «Организационно-педагогическое сопровождение методической деятельности педагогов дополнительного образования» методисту необходимо:

- Уметь анализировать и оценивать инновационные подходы к построению дополнительного образования в избранной области, находить в различных источниках информацию, необходимую педагогу дополнительного образования для решения профессиональных задач и самообразования; проводить консультации по разработке программ, оценочных средств, циклов занятий, досуговых мероприятий и других методических

материалов с учетом стадии профессионального развития, возрастных и индивидуальных особенностей педагога; оценивать качество разрабатываемых материалов; анализировать состояние методической работы и планировать методическую; консультировать руководителей методических объединений и организовывать обсуждение методических вопросов с педагогами; оказывать профессиональную поддержку оформления и презентации педагогами своего опыта; использовать различные средства и способы распространения позитивного опыта организации образовательного процесса, в том числе с применением ИКТ и возможностей информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»; готовить программно-методическую документацию для проведения экспертизы (рецензирования) и анализировать ее результаты

- Знать — законодательство Российской Федерации об образовании и о персональных данных в части, регламентирующей реализацию дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств; локальные нормативные акты образовательной организации; методологические и теоретические основы современного дополнительного образования детей и взрослых; источники надежной и достоверной информации, отражающие государственную и региональную политику в области образования; возрастные особенности учащихся, особенности реализации дополнительных общеобразовательных программ для одаренных учащихся, учащихся с ограниченными возможностями здоровья, вопросы индивидуализации обучения; стадии профессионального развития педагогов; правила слушания, ведения беседы, убеждения; приемы привлечения внимания, структурирования информации, преодоления барьеров общения, логика и правила построения устного и письменного монологического сообщения, ведения профессионального диалога; требования охраны труда при проведении учебных занятий и досуговых ме-

роприятий в организации, осуществляющей образовательную деятельность, и вне организации; меры ответственности педагогических работников за жизнь и здоровье учащихся, находящихся под их руководством.

Для реализации трудовой функции «Мониторинг и оценка качества реализации педагогами дополнительных общеобразовательных программ» методисту необходимо:

- Уметь планировать проведение мониторинга и оценки качества реализации педагогами дополнительных общеобразовательных программ; анализировать занятия и досуговые мероприятия, обсуждать их в диалоге с педагогами; разрабатывать рекомендации по совершенствованию образовательного процесса для педагогов; проводить обсуждение с руководством и педагогами результатов мониторинга качества реализации дополнительных общеобразовательных программ; оценивать квалификацию (компетенцию) педагогов, планировать их подготовку, переподготовку и повышение квалификации

- Знать — современные концепции и модели, образовательные технологии дополнительного образования детей и взрослых в избранной области; особенности построения компетентностно-ориентированного образовательного процесса.

Все необходимые для освоения знания и умения в соответствии с требованиями профессионального стандарта предлагается распределить на две общепрофессиональные дисциплины — ОПД. 01 «Современная система дополнительного образования детей и требования к профессиональной компетентности методиста», ОПД. 02 «Методика организации и управления методической работой в учреждении ДОД», междисциплинарный курс МДК 01.01. «Основы методической работы в учреждении ДОД» и Практикум по решению профессиональных задач методической деятельности.

Итоговая аттестация — написание и защита выпускной квалификационной работы (ВКР).

Таким образом, современная модель подготовки методиста для сферы дополнительного образования детей в области искусств с учётом требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых» отражает принципиально новый подход в формировании специальной профессиональной компетентности методиста, которая позволяет апеллировать к знаниям о новых достижениях в педагогике и психологии; использовать инновационные открытия в педагогической работе; распространять педагогический опыт и оказывать научно-методическую поддержку педагогам, вовлеченным в экспериментальную инновационную деятельность.

Современный методист — это управленец, руководитель и наставник педагогического коллектива. Методист должен решать такие задачи, как определение эффективности работы, анализ результативности, планирование. Он должен знать теорию и практику маркетинговых исследований, обрабатывать, анализировать и интерпретировать результаты изучения рынка услуг дополнительного образования детей и взрослых, уметь продвигать образовательные услуги.

Важнейшее направление методической компетентности отражает понимание специфики различных видов методической работы и формирование навыков методической деятельности. Это направление должно формироваться не в лекционной форме, а посредством практического освоения положений и технологий методической деятельности.

Дальнейшие перспективы разработки данной проблематики связаны, прежде всего, с формированием полного комплекта учебно-методической документации (лекционного материала, сборника заданий и упражнений для самостоятельной работы обучающихся, контрольно-оценочных средств и т. п.) для обучения методистов сферы дополнительного образования детей в области искусств с учётом требований профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых».

1. Агапова С. А. Педагогическое проектирование профессионального развития учителя [Электронный ресурс]: дис... канд. пед. наук. — М., 2012. — 167 с. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat <http://www.dissercat.com>

2. Василевская Е. В., Пустовалова В. В. Развитие профессиональной компетентности методистов муниципальной системы образования в процессе профессиональной деятельности // Методист. — 2007. — № 6. — С. 24–26

3. Крылова Н. Б. Становление новых компетенций: педагог широкого профиля как проектировщик образования // Как работает продуктивный педагог. — М.: Ин-т пед. инноваций, 2004. — С. 21–30

4. Кузнецова О. З. Методическая служба как фактор развития профессиональной компетентности педагога: Дис... канд. пед. наук. — Улан-Удэ, 2000. — 167 с.

5. Максимченко Т. В. Модель развития ключевых компетенций методиста в системе повышения квалификации // Научные исследования в образовании. — 2010. — № 6. — С. 25–28

6. Методическая служба — образованию России: из опыта работы Метод. кабинета Упр. образования ЗАТО Северск / Е. В. Вторина и др. — М.: АПК и ППРО, 2007. — 64 с. — (Библиотека журнала «Методист». Вып. 8).

7. Пикина А. Л. Модель подготовки магистра педагогического образования для сферы дополнительного образования детей // Ярославский педагогический вестник. — 2014 г. — № 4. — Том II (Психолого-педагогические науки). — С. 192–198.

8. Приказ Министерства здравоохранения и социального развития Российской Федерации (Минздравсоцразвития России) от 26 августа 2010 г. № 761н г. Москва "Об утверждении Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих, раздел «Квалификационные характеристики должностей работников образования» [Электронный ресурс]. — Код доступа: <https://rg.ru/2010/10/20/teacher-dok.html>

9. Профессиональный стандарт «Педагог дополнительного образования детей и взрослых», утвержден приказом Министерства труда и социальной защиты РФ от 8 сентября 2015 г. № 613н [Электронный ресурс]. — Код доступа: <http://base.garant.ru/71202914/>

10. Рубанова Н. С. Квалификация методиста и его роль в профессиональной деятельности преподавателя // Вестник МГОУ. — Москва: Изд-во МГОУ, 2009. — Вып. 2. — С. 15–21.

11. Справочник заместителя директора по научно-методической работе / сост. Л. В. Голубева. — Волгоград: Учитель, 2006. — 127 с.

12. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации»: текст с изм. и доп. на 2014 г. — Москва: Эксмо, 2014. — 144 с. (Законы и кодексы).

This article represents a model of educational program for the future educators in the field of supplementary music and artistic education. This educational program is based on a high professional standard of the certificate — «The teacher of additional education for children and adults», which purpose is to expand and update teaching methods. The program is also represented the evaluation system for educators in this article, who seek farther advancement in their teaching career.

This article contains an analysis of professional experience and competence of the methodologist. Much attention is given to definition of professional difficulties and practical suggestions based on systematic knowledge and the skills related to specific professional targets.

Keywords: *methodologist, competence, professional standard, labor actions, labor functions, professional activity.*

УДК 378.184

В. Н. Чупина, Л. В. Балкинд

Национальные традиции как фактор общекультурного развития студентов художественных специальностей

В статье рассматривается взаимосвязь культурно-исторических традиций и дизайна в процессе профессионального становления будущих дизайнеров.

Современное профессиональное образование дизайнеров должно быть направлено на подготовку компетентного, конкурентоспособного специалиста, готового к творческой самореализации в будущей профессиональной деятельности. Исследование показало, что освоение художественных ценностей, национального наследия, опредмеченных в произведениях декоративно-прикладного искусства, создает широкие возможности для профессиональной самореализации личности.

Ключевые слова: *дизайн, высшее профессиональное образование дизайнеров, современные требования к дизайну, профессиональная культура, творческая самореализация, народная культура, декоративно-прикладное искусство, голубая гжель.*

В современном мире инновационных технологий и урбанизации с его характерными чертами — анонимностью, унифицированностью, стандартизацией — к дизайн-моделированию предметной среды предъявляются повышенные требования. Уже сегодня в дизайне все чаще прослеживается стремление к индивидуальности, художественной выразительности, изысканности, эксклюзивности и национальному колориту.

Поэтому основной задачей высшей профессиональной школы является подготовка дизайнера, способного создавать не только соответствующий качественный, современный, технологичный и экономически-обоснованный дизайн, но и оригинальный, создающий удобство и психологически-эмо-

циональный комфорт, художественно-содержательный дизайн-продукт, отражающий в том числе и национальную культуру.

Цель статьи: рассмотреть роль национальных традиций декоративно-прикладного искусства в процессе профессионального становления будущих дизайнеров.

Сегодня многие ученые говорят о том, что в высшей профессиональной подготовке будущих дизайнеров освоение стандартных технологических приемов и способов работы не должно доминировать; приоритетным является творческое становление специалиста. Простого приобретения знаний, умений и навыков сегодня не достаточно, чтобы стать хорошим специалистом. Необходимо развивать такие стороны лич-

ности, которые в наибольшей степени соответствуют индивидуальным задаткам, творческому потенциалу [1, 4, 6].

В Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации», государственной программе «Развитие образования на 2013-2020 годы» [2] и в других нормативно-правовых документах, обеспечивающих регулирование обновления образовательного процесса в высших учебных заведениях России, творческое развитие человека рассматривается как одна из приоритетных целей образования.

Рассматривая дизайн как форму художественного проектирования и моделирования предметной среды человека, проектируя будущее, молодым начинающим дизайнерам необходимо изучать истоки, в первую очередь, традиции русского народного и декоративно-прикладного искусства. На наш взгляд, процесс профессионального становления будущих специалистов не возможен вне соприкосновения с произведениями народного, декоративно-прикладного искусства, которые несут в себе огромный пласт истории, отражают культурно-исторические, общечеловеческие и национальные ценности, передаются от поколения предков к поколению потомков, от одной культурно-исторической эпохи к другой. Основной принцип развития и взаимообогащения культуры народа, декоративно-прикладного, народного искусства и личности взаимообусловлен уникальностью произведений народного искусства, их художественно-образным языком. Народное творчество является той духовной средой, в которой формируется художественный опыт, мировоззрение, национальное самосознание, эстетические идеалы, моральные ценности, патристические и профессиональные ценности личности студента.

С этих позиций народное искусство определяется как средство и мера творческой самореализации в профессиональной деятельности, направленной на усвоение, передачу и создание художественных ценностей.

На кафедре дизайна ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры и искусств» большое внимание уделяется не только учебной и научной работе, изучению специализированных дисциплин, основ формообразования предметной среды, тенденций развития дизайна и новейших технологий, способов моделирования дизайн-объектов, но и творческой самореализации студентов, изучению особенностей народной культуры.

Одной из форм творческого развития и самореализации студентов является участие в работе творческой лаборатории дизайн-студии «НикАрт».

В кафедральной лаборатории будущие дизайнеры вместе с ведущими преподавателями создают творческие работы, участвуют в различных университетских, региональных и всероссийских выставочных и конкурсных проектах. Студенты осваивают основы профессионального мастерства, в том числе и изучая различные виды прикладного, народного искусства.

Среди названных проектов — участие студентов университета в мероприятиях, приуроченных к празднованию Дней славянской письменности и культуры, выставочные проекты ко Дню народного единства — «Живые традиции», «Народные мелодии голубой гжели», в которых представлены работы, выполненные в различных материалах и техниках народной художественной росписи, в частности, голубой гжели и хохломской росписи.

Активное участие в работе творческой лаборатории «НикАрт» делает внеаудиторную деятельность будущих специалистов более организованной, художественно-творческой, и позволяет более многогранно рассмотреть особенности профессиональной деятельности современного дизайнера. А творческие проекты позволяют и студентам, и преподавателям многопланово подходить к образовательному процессу, более детально изучать учебный материал и уже в период обучения в высшем учебном заведении

у будущих специалистов формируется опыт его практического использования в реальных творческих и дизайнерских проектах.

Обоснуем данные положения.

Сегодня дизайн динамично развивается во всех сферах жизни. Наряду с инновационными материалами, технологиями моделирования предметной среды, важно использование традиционных материалов. Как в творческой деятельности, так и в процессе профессионального становления, студенты должны уметь синтезировать знания возможных средств формообразования и художественной выразительности в дизайне, в декоративно-прикладном и народном искусстве с использованием определенных материалов.

Рассмотрим основные из них.

Керамика является одним из древних видов преобразования предметной среды. Благодаря своим уникальным свойствам, традиционным и инновационным технологиям она получила широкое применение в современном моделировании различных дизайн-объектов.

К основным видам керамики относятся:

— майолика (объекты из крупнопористой красной керамики с глазурью);

— фарфор (абсолютно белый высокопрочный, химически устойчивый материал, широкий диапазон декорирования цветными эмалями);

— фаянс (с белым, не прозрачным, не глазированным, не влагостойким черепком);

— шамот (крупнозернистого состава, иногда с ярко выраженным декором с оригинальной импровизацией растекающейся глазури).

Применение керамики в современном дизайне обусловлено ее высокими эстетическими и выразительными качествами, развитием традиционных (роспись ангобами, бесцветной и многоцветной глазурью, специальными керамическими эмалями, имеющими высокую температуру обжига) и инновационных технологий создания и декорирования керамических объектов (например, полиграфический способ,

технология цифровой печати), позволяющих получать тиражируемые и еще более детальные изображения.

Способы декорирования керамических объектов в дизайне также претерпевают изменения. Деколь и шелкография, как классические методы преобразования, отходят на второй план, уступая место лазерному принтерному декорированию. Данную ситуацию можно объяснить быстротой изготовления картин, широким тиражом и снижением цены. Будущему дизайнеру это необходимо учитывать при моделировании дизайн-объектов различной сложности и назначения, композиционно-конструктивного решения.

Но немаловажно знать и особенности стилистического решения керамических объектов в дизайне. Большая палитра вариативности стиливого и пластического решения заключена именно в традиционных видах декоративно-прикладного искусства и народных художественных промыслах, в частности, «Голубой гжели».

Голубая гжель — это традиционное народное декоративно-прикладное искусство России [3]. Название промысла связано с богатым на глину регионом Подмосковья, жители которого были прекрасными умельцами и мастерами, изготавливающими высокохудожественные изделия из обожженной глины, всевозможную посуду: столовые сервизы, кружки, скульптурную пластику, в том числе, и посуду с роскошной рельефной и объемной лепниной, декорированной изысканной росписью, а также кувшины и декоративные панно.

Со временем, в XIV веке, гжельская местность стала признанным центром керамики, в XVIII веке зарождается выпуск изделий из фарфора и полуфаянса с характерной стилистикой бело-голубого письма (изначально — письмо в бежево-золотистой гамме).

В XX веке мастерами промысла создано объединение «Гжель», лучшие гжельские художники награждены Государственной премией имени Репина.

Сегодня голубая гжель — признанный крупнейший гончарный центр. Это узнаваемый российский бренд, обладающий уникальной стилизацией природных форм, выполненных в фирменной бело-голубой гамме, с бесконечным многообразием тематики гжельского рисунка.

Тематика студенческих работ, представленная на выставке «Народные мелодии голубой гжели» разнообразна. Росписи, как и в былые времена, отражают окружающий мир, красоту русской природы. В работах представлены флоральные мотивы: травка, злаки, ягоды, гирлянды цветов и трав, веточки, цветы, экзотические голубые розы и т. д., орнаментальные мотивы: «шашечки» (несколько рядов сине-белых квадратов по бортику и пояска-отводка тоже вдоль бортика), гжельские сетки — «гребёнки» (в виде ели), «капельки», «жемчужинки», «усики», сюжеты (природа и времена года).

Хохломская роспись. В современном дизайне, как и в народном искусстве, дерево занимает особое место. Природный материал издревле использовался как строительный, отделочный и декоративный. Из дерева изготавливали предметы внешнего и внутреннего убранства храмов, жилых помещений, мебель, посуду, инструменты. С давних времен разрабатывались техники и технологии их производства и декорирования, которые актуальны и сегодня.

Многовековые национальные традиции художественной обработки древесины передаются из поколения в поколение, а их современное исследование, прочтение и принятие имеет важное значение для профессионального становления студентов художественных специальностей.

Наиболее распространенные виды: художественная резьба (объемная, плосковыемчатая, рельефная, ажурная), токарная обработка, мозаика (инкрустация, интарсия, маркетри, блочная мозаика), художественная роспись и пирография. Большой диапазон техник и технологий создает широкие воз-

можности их использования в современном дизайне.

На наш взгляд, дизайнерам важно не только познакомиться с традиционными народными технологиями создания и декорирования объектов из древесины, но и уметь их использовать в создании современного дизайн-продукта. Художественное изготовление и декорирование различных объектов из дерева позволяет значительно расширить арсенал выразительных средств в современном дизайне, придает окружающей нас предметной среде оригинальность, психологический комфорт, а проектируемым объектам — черты индивидуальности, национального колорита, притягательного шарма, неповторимости.

Среди многообразия средств художественной выразительности данного материала особое место занимает русская народная художественная роспись: городецкая, мезенская, хохломская. Все они узнаваемы и востребованы как уникальные народные бренды.

В современном дизайне наиболее востребована стилистика хохломской росписи с ярко выраженным, роскошным, ярким золотистым флоральным декором.

Хохломская роспись известна с XVI—XVII веков, еще со времен Ивана Грозного, и упоминается в документах Троице-Сергиева монастыря. Русские умельцы были непревзойденными мастерами изготовления ковшей в виде сказочных птиц, ложек, всевозможных тарелей, круглых братин, предметов мебели, различной домашней утвари. Такие изделия были в большом почете, богато декорировались в уникальной технике «запекания золотого письма», в основе которого лежит особая технология синтеза льняного масла-олифы, серебряной/оловянной стружки и роскошного декора.

Роспись была не только изысканным украшением, но и имела важную практическую защитную функцию — изделия легче мылись, дольше сохранялись; покрытая золотым убранием и высо-

копровой лакировкой поверхность дерева не впитывает жидкость, термостойкая. Кроме того, нарядные изделия были достаточно востребованными из-за своей невысокой стоимости на рынке.

Таким образом, основные положения дизайна — функциональность и практичность, удобство в эксплуатации, комфорт, особый узнаваемый стиль — уже тогда характеризовали народных мастеров.

Своеобразна и стилистика «золотого письма». В основном, это яркие, мелодичные флоральные мотивы, выполненные в теплой, золотисто-красной гамме на контрастном черном фоне. Уникальные по своей красоте изделия пользовались заслуженным спросом не только в России, но были известны и ценились в странах Западной Европы и Азии.

Основные мотивы хохломской росписи, красота русской природы — хохломская травка, стебли и ветки с удивительными цветами и ягодами, сказочные птицы — нашли свое отражение в творческих работах студентов кафедры дизайна.

Изучение особенностей русской народной росписи способствует не только сопричастности к многовековой русской культуре и традициям, но и освоению принципов формообразования и декорирования в дизайне, освоению приемов стилизации природных форм, создает условия для художественного обогащения композиций, освоения будущими дизайнерами новых декоративных приемов и форм.

Анализ студенческих работ, представленных на выставочных проектах «Живые традиции», «Народные мелодии голубой гжели» и многих других, убедительно доказывает, что авторам удалось в росписях раскрыть общие характерные очертания и внутренние свойства гжели и хохломы. Работы созданы на основе эмоционально-художественного восприятия и комплексного анализа особенностей русской художественной росписи, в то же время, они уникальны сами по себе. Это не копирование образцов, а прежде всего, твор-

ческие авторские работы, в которых соблюдены характерные черты народной росписи, ставшие основой декоративной стилизации, акцентами. Данные композиционные и стилистические принципы могут быть использованы в дальнейшем художественно-образном решении дизайна различных объектов.

Детальная проработка видна в строении лепестков и листьев у растений, их расположении. Окружающая нас природа является прекрасным объектом для художественной стилизации. Традиционные русские мотивы можно изучать и отображать бесконечное множество раз, постоянно открывая новые его стороны в зависимости от поставленной задачи.

В выставочных проектах представлены оригинальные декоративные образы, построенные на характерных музыкально-живописных ритмах мазков, свободных линий и форм, которые адаптированы как к технике гжели и хохломы, так и к принципам моделирования, декорирования современного дизайна, раскрывается бесконечное разнообразие возможных решений задач их создания.

К выше сказанному, необходимо добавить еще один важный факт — выставочно-конкурсные проекты, плодотворное сотрудничество университета с различными государственными и творческими организациями, научными библиотеками, способствует популяризации традиционного русского декоративно-прикладного искусства, его современному прочтению. Творчество будущих специалистов востребовано, находит своего зрителя, эмоциональный отклик у людей разных поколений, образования, интересов.

Практический опыт показал, что сегодня будущие дизайнеры осваивают художественно-стилистические особенности уникального по красоте и изяществу, богатого многовековыми традициями народного искусства, что является важным фактором подготовки конкурентоспособного специалиста, готового к творческой самореализации в будущей дизайнерской деятельности.

1. Ермолаева М. Б. Традиции народного искусства в процессе обучения основам дизайна. — Режим доступа: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/ermolaeva-11-12-11.pdf. (дата обращения 03.11.2017 г.)
2. Государственная программа Российской Федерации «Развитие образования на 2013-2020 годы». — Режим доступа: <https://zakonbase.ru/content/part/1218645> (Дата обращения 03.11.2017 г.)
3. История гжельского народного художественного промысла. — Режим доступа: http://farfor-gzhel.ru/o_zavode/muzej_zavoda/istoriya_gzhelskogo_narodnogo_hudozhestvennogo_promysla/ (дата обращения 15.10.2017 г.)
4. Королева Л. Ю. Современные требования к профессиональной подготовке будущих дизайнеров / Л. Ю. Королева // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 5
5. Русские народные росписи: мезенская, городецкая, жостовская, хохломская. — Режим доступа: <http://art.mirtesen.ru/blog/43803269652/Russkie-narodnyie-rospisi:-Mezenskaya,-gorodetskaya,-zhostovskaya> (дата обращения 7.10.2017 г.)
6. Шкиль О. С. Особенности профессиональной подготовки бакалавров дизайна в условиях компетентного подхода / О. С. Шкиль // Теория и практика общественного развития. — 2013. — № 3. — с. 118 — 121

The article discusses the relationship between cultural-historical traditions and the design in the process of professional development of future designers.

Modern professional education of designers should be directed at the preparation of competent, competitive specialist, who is ready for their creative self-realization in their future professional activity. The study showed that the incorporation of artistic values and national heritage, materialized in the works of decorative and applied arts, creates opportunities for professional self-realization.

Keywords: *design, higher professional education designers, modern design requirements, professional culture, creative self-realization, folk culture, decorative arts, blue Gzhel.*

Сведения об авторах

Абрашкевичус Галина Александровна — кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Атик Аниса Ахмедовна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социальных наук Гуманитарно-педагогической академии ФГАОУ «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского», г. Ялта

Балкинд Лев Владимирович — профессор кафедры дизайна, Заслуженный деятель искусств

Басаргина Елена Георгиевна — Народная артистка Украины, профессор кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Дуванова Наталья Викторовна — аспирант 3-го курса направления подготовки «Культурология», преподаватель кафедры хореографии ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Карпусь Вероника Ивановна — руководитель хора воскресной школы, Николо-Богоявленский морской собор, г. Санкт-Петербург

Катунина Елена Васильевна — кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Котляревская Наталья Владимировна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой дизайна ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Лугаськова Ирина Петровна — соискатель на степень кандидата культурологических наук ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва»

Матросова Инэга Григорьевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков и межъязыковых коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Мирошников Олег Анатольевич — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии и социальных наук Гуманитарно-педагогической академии ФГАОУ «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского», г. Ялта

Authors

Никонова Дарья Александровна — преподаватель кафедры иностранных языков и межкультурных коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Разбеглова Татьяна Павловна — кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и социальных наук Гуманитарно-педагогической академии ФГАОУ «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского», г. Ялта

Резник Оксана Владимировна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранных языков и межкультурных коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Рыбина Ольга Владимировна — старший преподаватель Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева

Скуридин Олег Александрович — научный сотрудник Государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический», г. Севастополь

Стельмах Ирина Федоровна — кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Урсегова Наталья Александровна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры народной художественной культуры и музыкального образования Института культуры и молодежной политики «Новосибирский государственный педагогический университет»

Чупина Валентина Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

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

Atik Anisa Ahmedovna, Candidate of Philosophy, Associate Professor V. I. Vernadsky Crimean Federal University

Abrashkevich Galina Alexandrovna, Candidate of Culturology, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Balkind Lev Vladimirovich, Honored Artist, Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Basargina Elena Georgievna, Professor of Crimean University of Culture Arts and Tourism

Chupina Valentina Nikolaevna, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Duvanova Natalya Viktorovna, Graduate student of Department of philosophy, culture and humanities Crimean University of Culture Arts and Tourism

Karpus Veronika Ivanovna, Conductor of the Sunday School Choir Saint Nicolas' Naval Cathedral (St. Petersburg)

Katunina Elena Vasil'evna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Kotlyarevskaya Natalia Vladimirovna, Candidate of Pedagogic Sciences, Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Lugaskova Irina Petrovna, Applicant for Candidate of Culturology degree National Research Ogarev Mordovia State University

Matrosova Injeta Grigor'evna, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Miroshnikov Oleg Anatolyevich, Doctor of Philosophy, Professor V. I. Vernadsky Crimean Federal University

Nikonova Darya Aleksandrovna, Senior teacher Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Razbeglova Tatyana Pavlovna, Candidate of Philosophy, Associate Professor V. I. Vernadsky Crimean Federal University

Reznik Oksana Vladimirovna, Doctor of Philological Sciences, Professor Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Rybina Olga Vladimirovna, Senior teacher S. S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music

Skuridin Oleg Aleksandrovich, Researcher The State Museum-Preserve «Tauric Chersonese», Sevastopol

Stel'mah Irina Fedorovna, Candidate of Historical Sciences Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Ursegova Natalya Aleksandrovna, Associate Professor Novosibirsk State Pedagogical University

Elkan Olga Borisovna, Candidate of Culturology Crimean University of Culture, Arts and Tourism

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

<i>А. А. Атик</i> Динамика развития социокультурного диалога в поликультурном обществе	4
<i>Е. Г. Басаргина</i> Эстетика и стиль камерно- вокальных произведений Дж. Россини (на примере Трёх канцонетт «Венецианская регата»)	9
<i>Н. В. Дуванова</i> Основные аспекты исследования танца как текста культуры	16
<i>В. И. Карпуть</i> Я. П. Полонский и русская музыкальная культура XIX столетия	19
<i>И. П. Лугаськова</i> Отражение индивидуальной картины мира художника в названии произведений искусства	26
<i>Д. А. Никонова</i> Гармонизация межэтнических отношений: культурный фактор (на примере Республики Крым)	32
<i>Т. П. Разбеглова</i> Художественный текст как метасубъект культуры	37
<i>О. Б. Элькан</i> Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста	43

О. В. Резник
Крымская война и современная поэзия:
историко-литературный ракурс
(на примере цикла стихотворений Константина Фролова
«К 150-летию Крымской (Восточной) войны»)53

И. Ф. Стельмах
Практический путеводитель Г. Москвича
как историко-краеведческий источник61

О. А. Скуридин
Постановка на государственный учет
объектов археологического наследия Херсонесского городища:
история, современность, проблемы67

**ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ
КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ
КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА
СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА**

Г. А. Абрашкевичус
Особенности профессионального
самоопределения студентов творческого вуза74

Е. В. Катунина
Альтернативные модели образования
в условиях информационного вызова
(аналитический контекст)79

Н. В. Котляревская, И. Г. Матросова
Использование ментальных карт
в процессе формирования проектной культуры
будущих дизайнеров86

О. А. Мирошников
Эллинские и иранские традиции в воспитании:
их влияние на античный Крым91

О. В. Рыбина
Роль искусства в процессе формирования
системы жизненных ценностей студентов-культурологов94

Н. А. Урсегова
Модель подготовки методиста
для сферы дополнительного образования детей
в области искусств с учётом требований
профессионального стандарта
«Педагог дополнительного образования детей и взрослых»99

В. Н. Чупина, Л. В. Балкин
Национальные традиции
как фактор общекультурного
развития студентов художественных специальностей105

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 14 (2017)

Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашинок*

Подписано к печати2017
Формат 189x283, Усл. печ. л...
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

Напечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.