

Міністерство культури Автономної Республіки Крим
Республіканський вищий навчальний заклад
«Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

ТАВРІЙСЬКІ СТУДІЇ

Мистецтвознавство
Культурологія

№1 — 2012

Сімферополь
2012

УДК 93+008+7.072.2(051)

Рекомендовано до друку Вченою радою РВНЗ
«Кримський університет культури, мистецтв і туризму»
(протокол №14 від 29 листопада 2012 р.)

Редакційна колегія:

Габрієлян О. А., головний редактор, доктор філософських наук, професор (м. Сімферополь)
Чайка О. В., заступник головного редактора, кандидат мистецтвознавства, доцент (м. Сімферополь)
Медушевський В. В., доктор мистецтвознавства, професор (м. Москва, Росія)
Демська-Тренбач М., доктор філософії, професор (м. Варшава, Польща)
Акчуріна-Муфтієва Н. М., доктор мистецтвознавства, доцент (м. Сімферополь)
Вакуленко Л. В., доктор історичних наук (м. Сімферополь)
Гребенюк Н. Є., доктор мистецтвознавства, професор (м. Харків)
Грива О. А., доктор філософських наук, професор (м. Сімферополь)
Давидов М. А., доктор мистецтвознавства, професор (м. Київ)
Кияновська Л. О., доктор мистецтвознавства, професор (м. Львів)
Маркова О. М., доктор мистецтвознавства, професор (м. Одеса)
Овчиннікова А. П., доктор мистецтвознавства, професор (м. Одеса)
Сова М. О., доктор педагогічних наук, доцент (м. Сімферополь)
Швецова А. В., доктор філософських наук, професор (м. Сімферополь)
Лю Бінцянь, кандидат мистецтвознавства, професор (м. Шандунь, Китай)
Ващенко Л. Ф., кандидат педагогічних наук, доцент (м. Сімферополь)
Кочнова О. А., кандидат культурології (м. Сімферополь)
Ластовецька Л. В., кандидат мистецтвознавства, (м. Дрогобич)
Щербіна І. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (м. Сімферополь)

Відповідальний секретар: Донська О. В., кандидат культурології
Літературний редактор: Гржибовська Г. М.

**Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія №1. — Сімферополь:
ІТ «АРІАЛ», 2012 — 208 с.**

ISBN 978-617-648-148-5

*За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.*

© РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2012

© ІТ «АРІАЛ», 2012

© Студія дизайну «Tagart» — оригінал-макет, 2012

Мистецтвознавство

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ

УДК 78.01

О. В. Чайка

Національні показники інструментальної музики в контексті епохи предсимволізму

Стаття розглядає національні показники в контексті жанрової специфіки інструментальної музики відповідно до предсимволістських установок у мистецтві.

Ключові слова: предсимволізм, драматургія, концерт, жанр.

Актуальність дослідження. Кожна епоха відкриває твори видатного Майстра музичного мистецтва П. І. Чайковського по-новому, знаходячи в них ідеї, співзвучні її духу; все це, у свою чергу, сприяє процесу усвідомленого сприймання та розуміння творінь митця сучасниками та наступними поколіннями. Така властивість творів композитора знаходить своє вираження у множині ідейно-стильових показників, які є найбільш помітними в опусах, що були створені у «переломні» роки, в час, коли «минуле» та «майбутнє» складають неподільну єдність. Саме цей феномен прийнято іменувати стильовою «симультаністю» (від лат. *simultane* — «одночасно»).

Чайковський творив на «зламі» діяльності «шестидесятників», які ствердили романтизм-реалізм «кучкізму» у музиці, та покоління семідесятих-восьмидесятих років. Їх діяльність обумовила підйом «предсимволізму» Ш. Бодлера (див. руські паралелі — поети Тютчев та Фет) та класики символізму (Верлен — Рембо у Франції, Ібсен у Норвегії, «Московський модерн» на чолі з Врубелем). Саме Московська школа в музичній композиції, фактично, під головуванням П. Чайковського, була відмічена у руському мистецтві більш раннім пред'явленням модерну (Врубель, Скря-

бін), ніж Петербурзька (Стравінський).

У творах Чайковського присутні такі «предсимволістські» риси як багате тематичне та стильове цитування — перш за все з творів найбільш цінованого ним Моцарта, французького рококо та ін. Однак кумири XIX століття — І. С. Бах, Л. Бетховен — були значущими для Чайковського тощо: симфонічність мислення руського композитора неодноразово порівнювалась дослідниками з симфонічним «інструментальним театром» бетховенської діалогічності [7, с. 124]. Контактність Чайковського з оточенням Й. Брамса та Е. Гансліка апробувала виходи художньої палітри автора Четвертої симфонії (у знакової тональності *f/F!*) на спільні з цією німецькою школою позиції.

Об'єкт дослідження — інструментальна творчість П. І. Чайковського, предмет — інструментальні опуси композитора в реактивності на образи-ідеї Бетховена, Брамса у відповідності з «предсимволістською» установкою на староконцертні форми, які були запозичені символістами в якості зразка.

Мета дослідження — визначення у конкретності ідей-образів та конструкції Скрипкового концерту композитора (1878 р.) зі стильовими послами Бетховена та Брамса у зв'язку з «а-драматичними»

принципами «предсимволістського» мистецтва, що утворює для виконавців альтернативи стильових установок. Безсумнівним стає інтелектуалістичний принцип мислення композитора в акцентуванні зазначених стильових моделей творчості.

У завдання дослідження входить:

1) визначення специфіки трактування Чайковським концертних жанрів в контексті концертно-симфонічної творчості його сучасників;

2) видокремлення ролі духовної музики Чайковського у трактовці концертного жанру відповідно до предсимволістських установок щодо значимості релігійного фактору в мистецтві.

Методологія дослідження — інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва, матеріалами висновків якого були аналітичний розгляд творів Л. Бетховена і П. Чайковського. Актуальний аспект символістські «відзначеної» симультантності покоління Чайковського визначено роботами О. Маркової, А. Овсяннікової та ін.

Наукова новизна дослідження виникає з того, що вперше спадщина Чайковського трактується на перетині інтелектуалістські-предсимволістських стимулів Московської школи та мистецтва музичного модерну, які мали паралельні хронологічні рамки.

Практична цінність дослідження полягає у використанні здобутих матеріалів у роботі класу спеціального інструменту (гра на скрипці) і в курсах теорії та історії музики у вищих та середніх музичних навчальних закладах.

Символізм як напрямок стверджується в європейському мистецтві наприкінці XIX ст. Його представники визнавали Ш. Бодлера, — поета, який відзначився виходом циклу «Квіти зла» у 1858–1868 рр., — своїм предтечею. Руська поезія «срібного віку», буття якої пов'язано з творчістю Я. Полонського, К. Бальмонта, А. Білого, І. Северяніна, Ф. Сологуба, О. Блоку та ін., складала одне з найпотужніших відгалужень зазначеного напряму в Європі. «По-

звеность» (оригінальний термін російською мовою, — О. Ч.) руського символізму виявляється в спорідненості з творчістю Ф. Тютчева, О. Фета, О. Толстого, для яких ідеали Краси і Вічного становили базис творчості, на відміну від романтиків та реалістів, які прагнули до «правди почуттів», «правди життя».

Відомо, що для творчості Чайковського особливе значення мало звернення до віршів О. Толстого (романси «Сред шумного балу», «То було ранньою весною», ор. 38, 1978, «Якби знала я, коли б відала», «Благословляю вас, ліси», ор. 47, 1880, «На ниви жовті», ор. 57, 1884).

П. І. Чайковський був спадкоємцем «вальсових романсів» О. Гурильова та О. Варламова (композиції яких відзначалися своєрідним «патріотичним європеїзмом»), які визначили облік Московської композиторської школи, найяскравішим представником і головою якої в масштабах світової музики став автор «Євгенія Онєгіна».

Нагадаємо, що саме у надрах Московської школи склався найраніший і послідовний музичний модернізм. Яскравим представником цього напрямку був О. Скрибін, який втілював квінтесенцію руського символізму в музиці. Саме в Москві ідеї «почвенництва» Ф. Достоевського отримали свій органічний розвиток.

Національна ідея творчості Чайковського не була апробована фольклоризмом — і саме в цьому він протистояв кучкистам. Разом з тим, ряд оперних героїв композитора були наділені глибиною міфологічного символізму, хоча ця риса мислення композитора в певній мірі й донині не має свого фундаментального обґрунтування у музикознавстві України.

Отже, твори Чайковського мають риси демонстративного європеїзму, вони позбавлені колориту «фольклористського народництва», але водночас є глибоко національними (без спеціальних цитат з фольклору). Із зазначеного вище випливає, що націо-

нальна гідність вираження у Чайковського проявляє себе поза стереотипів народництва, став ознакою «національного» в європейській музиці. І це при тому, що національний склад мистецтва різних народів світу композитор чудово відчував у музичному прояві — найкращим свідченням цьому є парад національних характерів у фіналі «Лускунчика», у тому числі «Китайський танець Чаю».

Зазначимо, що саме французькі автори були надзвичайно чутливими до різнонаціональних впливів, культивуючи фольклор різних націй, але, водночас, уникаючи звернення до селянського фольклору своєї країни в XIX ст.! Ф. Буальдьє писав свою «Білу даму» на основі шотландського фольклору, Ф. Обер в операх «Фенела або Німа з Портічі», «Фра-Дияволо» відтворював італійський, більш точно, південно-італійський фольклор, Ш. Гуно й А. Тома в операх «Фауст» і «Вертер» чітко відображали німецький колорит, Ж. Бізе у своїх творах — «Шукачі перлів», «Арлезіанка», «Кармен» — дивовижно гнучко віддзеркалював орієнтально-індійський, прованський, іспанський фольклор. Але це все — французька музика. Саме в руській та французькій музиці яскраве відображення іспанського фольклору з'явилося раніше, ніж у ... іспанських композиторів: «Іспанські увертюри» Глінки створені у 1848 р., «Кармен» Бізе — 1875 р., тоді як твори І. Альбеніса, що визначили класику іспанської школи, з'явилися лише у 80-х роках XIX ст.

П. І. Чайковський, будучи відкритим до різнонаціональних впливів, цитуючи запозичені мелодії (у Моцарта, з Гретрі у «Піковій дамі», з фольклору різних країн — у «Лускунчику», симфонічних творах типу «Італійського капричіо» та ін.), все ж уникав, в паралель до французької школи, інтонаційних опор на рідний фольклор. Разом з тим, він неодноразово цитував у своїх творах руські народні пісні та романсові звороти. Не поділяючи переконання революційних народників, Чайковський глибоко поважав народну моральність і висунути

народом державні й релігійні цінності (див. твори для Руської церкви — «Всенічне бдіння», «Літургія св. Іоанна Златоуста», ін.). Опис програми «ходіння у народ» у фіналі Четвертої симфонії є чудовим прикладом «ненародницької народності» ідей композитора.

Враховуючи факти хронологічної близькості створення Четвертої симфонії (1877 р.) і Скрипкового концерту (1878 р.) з композиціями на різнонаціональні сюжети (балет «Лебедине озеро», 1876, опера «Орлеанська діва», 1879, «Франческа де Ріміні», 1876), поставимося з особливою увагою до: 1) проявів «предсимволістських» комплексів у композитора, а також 2) «європістських» тяжінь автора «Євгенія Онегіна».

Зазначені два аспекти методологічно пов'язані: звернення до релігійних принципів та ідей створює «європейський в цілому» колорит музики Чайковського — при очевидності нефольклорних «руських національних знаків». В якості першого з названих моментів вкажемо на тему Лебедів з «Лебединого озера», мелодійний образ якої створено на основі руху по звуках септакорду, який «збирає» в тонікальний комплекс послідовність I–VI ступенів. Співвіднесемо з цим музичним образом теми Р. Вагнера з відомого у 70-х роках «Лоенгіна» (див. тему Лоенгіна — посланця Грааля, тему Заборони).

Відомо, що Чайковський був опозиційно налаштований відносно «музичній драми» Вагнера, яку, до речі, французькі символісти так само вважали своїм витокком [див. у Ж. Касу, 5, с. 8–11]. Однак вплив Вагнера в тій або іншій формі простежується і у творах руського класика, — його Іоанну (див. «Орлеанську Діву») в рівній мірі є можливість співвіднести як з героїнями Дж. Мейєрбера, так і з вагнерівськими брингільдами... З рештою і Вагнер, і Чайковський усвідомлювали своїм началом твори Л. Бетховена, вплив якого виявився й у подібності прийомів-сміслів.

Але «бетховеніанство» Чайковського ко-

рекувалося жанровими рисами, які істотно відрізняли його бачення Сонат і Симфоній від бачення творів у німецького класика: тяжіння до жанрів сюїт та концертів, причому в принципово «а-драматичному» ключі трактування останніх. У концертах відчутно прагнення композитора до епічного стилю — у фортепіанному концерті, і лірико-епічному — у Скрипковому. Зауважимо, робота в ключі «надіндивідуального» вираження, яка є визначальною в епічній творчості, охоплює й сферу Сюїт і Концертів, в яких сонатно-симфонічний драматизм і навіть присутність саме сонатної структури становить проблематичний ракурс трактування будови відповідних творів. Ця «інерція симфонічно-сонатного критерію» в оцінці творів великого руського майстра приймає парадоксальний сенс.

З моменту створення П. І. Чайковським Варіацій ор. 33 у 70-тих роках ХІХ ст., автор звертається до написання надзвичайно новаторських робіт, які репрезентують стиль композитора в різних жанрах: «Євгеній Онєгін», «Лебедине озеро», Перший фортепіанний і Скрипковий концерти, Четверта симфонія. У Варіаціях на тему рококо П.І. Чайковський, на противагу прогресивному «бетховеніанству» провідних музичних лідерів Європи, звертається до «неактуального» пласту рококо, до Моцарта, який уособлював «традиціоналізм» Віденської школи. Тим самим геній композитора передбачив нові тенденції грядущого ХХ століття з його «клавесинним неокласицизмом», поза сонатним, неокласичним-необарочним відчуттям музичної форми. При цьому виконавці, аж до сьогодення, звертаються до редакції В. Фітценгагена, яка «підправляла» Чайковського в руслі «наближення до життя сонатних співвідношень» в будові цілого. Оригінальність «а-драматичної», концертно-монологічної (в дусі облігатних концертів бароко) побудови твору з позицій академічного визнання бетховенського драматичного-діалогічного симфонізму досі належним чином не оцінена. Недооці-

нення епічної-ліричної сторін драматургії великого Віденського класика по-різному відчували і Глінка, і Вагнер, і, судячи з усього, Чайковський.

Не забуваємо, що фактична відмова від сонатних структур характеризує творчість К. Дебюссі, ім'я якого чітко пов'язане з представництвом імпресіонізму-символізму. Демонстративно-умовною виступає сонатна структура у творах Вагнера (і найбільш повно це визначається в фортепіанних Сонатах автора «Кільця Нібелунга»).

В назвах творів Чайковського виявляються смислові передбачення імпресіоністів-символістів: див. назву «Гра звуків» у І частині Другої сюїти (порівн. з «Грою хвиль» з ІІ частини симфонічного триптиха «Море» Дебюссі, з «Грою води» для фортепіано Равеля та ін.). Ігровий сенс у його високому призначенні музичних співзвуч характеризує спрямованість риторики бароко на використання «ігрових фігур» [див. у Х. Бесселера, 13] як безсумнівного знака «ідеальної танцювальності — радісності», що відрізняє пієтизм І. С. Баха [див. у Е. Уїлсона-Діксона, 11, с. 145, 149–150] і який споріднений «гри» — передзвону у руській Православній традиції. Образ «божественної гри» став наскрізним в пропагуванні ідеї у вищій мірі натхненної акції творчого сходження до Ідеальності у творчості О. Скрябіна.

Як бачимо, Чайковському була зрозуміла і близька сфера, яка абсолютно заволоділа думками наступних поколінь — ігрові виитоки творчості як висока гідність Натхнення, що співвідноситься зі станом релігійного горіння. У Бетховена своєрідна «Висока гра» представлена в грандіозності ІІ частини Тридцять другої сонати, у високому «кантовому» (по Б. Асаф'єву [2, с. 287]) фіналі Дев'ятої симфонії, в ігрово-танцювальних «дійствах» фіналів драматичних симфоній, а також — у надіндивідуальній монологічності Четвертого фортепіанного концерту та ін. У цьому плані Бетховен усвідомлював себе наступником І. С. Баха, —

бахіанська система поліфонічної-імітаційної серйозності-церковності була близька і зрозуміла Чайковському. У зазначеній вище I частині Другої сюїти, названої «Грою звуків», середній розділ форми демонструє «становлення» фуґи з унісонних звучань. Ігрова сторона музики Баха свідомо виділена в XX ст. П. Хіндемітом, який назвав свій цикл, створений за зразком ДТК «Ludustonalis» («Гра тональностей»).

Бахіанські (ігрові в тому числі!) знаки композицій Чайковського мали тенденцію недооцінюватися в інерції романтичного культу демонізму-трагізму. З відродженням, насамперед у мистецтві символізму, релігійного «надпочуттєвого ліризму», особливе місце почала займати ідея радості, у тому числі в її екстатичному вираженні «паріння над матеріальним». Для Чайковського, як глибоко релігійної людини, була зрозуміла висока екстатика надособистісної радості Ігри типу церковного дзвону, радості молитви, яка знайшла своє вираження і у романсі «Благословляю вас, ліси» за церковним образом Іоанна Дамаскіна у віршах О. Толстого.

У сучасників П. І. Чайковського симфонічний жанр відверто заповнився барочною концертністю. В концертних творах, у свою чергу, проявила себе не «змагальність» романтичного типу, а «узгодження» старовинного «облігатного» концерту, прямим витоком якого став хоровий *concerto da chiesa*. Демонстративно неоголошена програма «Симфонічних варіацій» (1885 р.) С. Франка (Орфей, що «умовляє» фуґій), яка на думку автора складає «аналогію» до Четвертого фортепіанного концерту Бетховена [10, с. 170]. Релігійний зміст образу визначається ідентифікацією Орфея з Ісусом Христом у старохристиянській традиції: «Христос <...> зображалася в виде Орфея, завораживающего окружающих звуками своей лиры, или же доброго пастыря, или ягненка, символизирующего Таинство Агнца...» [6, с. 17].

Зазначена «симфонія з концертуєчим — облігатним — фортепіано» явно успа-

ковує «Іспанську симфонію» Е. Лало для скрипки-соло і оркестру (1872), в якій «циганський» вигляд «іспанського» атрибутує участь скрипки-соло в симфонічній єдності (пор. с «Іспанської рапсодією» Равеля для скрипки-соло і оркестру!). І в цьому ж ряду «сольної облігатності-концертності» знаходиться й зазначена вище «Поема для скрипки та оркестру» Е. Шоссона. Зазначимо, що концертно представлені симфонії С. Франка (порівнюй з концертом-симфонією бароко — О. Ч.) були написані в усвідомленому пієтеті до І. С. Баха, але відчуті композитором у принципово іншому ключі, ніж Ф. Лістом, який вклонявся перед автором «Пасіону від Матфея» й був захисником Франка на його композиторському шляху.

Як бачимо, тенденція зрощення в необарочном дусі концерту і симфонії представлена в матеріалах французької музики прикладами з творчості «преднеокласицизму» кінця XIX ст. та імпресіоніста-фовіста Равеля. Проте подібні тенденції прослідковуються і в зразках творчості композиторів інших національних шкіл. Зокрема, представник Московської школи, молодший сучасник Чайковського — Рахманінов — у своєму Другому і Третньому фортепіанних концертах явно усвідомлював зв'язок з *concerto da chiesa*.

Резюмуючи сказане щодо концертного жанру в контексті предсимволістської культури XIX ст., відзначимо наступні позиції:

1) становлення символізму відзначилося підйомом інтересу не тільки до релігійних ідей, що становило якість романтичного світосприйняття, але й до самого методу релігійного залучення до великих таємниць як до ідеальних цінностей світу;

2) на хвилі реставрації релігійного підходу до світу розвивалися неокласичні тенденції стилю, які відновлювали в актуальному ключі ранній тип концерту-симфонії, виводячи з раннебарочного *concerto da chiesa* інструментальні форми-жанри;

3) руське класичне мистецтво й, особливо, музика (Московська школа), виявляють своєрідну чутливість до нових віянь «пред-

символізму предмодерну», ознаки яких недооцінені в музикознавстві України;

4) творчість П. І. Чайковського виявляє особливу стильову лінію в представництві концертного жанру, який явно співвідно-

ситься за виразно-структурними ознаками з предсимволістськими і преднеокласичними творами, що культивують зв'язок з раннебарочним, церковним за своїм генезисом мистецтвом.

Література

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. — М.: Музыка, 1967. — 927 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. — Л.: Музыка, 1971. — 379 с.
3. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха / Я. Друскін. — Київ: Муз. Укр., 1972. — 111 с.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века / О. Захарова. — М., 1983. — 77 с.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма / Ж. Кассу. — М.: Республика, 1999. — 412 с.
6. Кондоглу Ф. Священные изображения и песнопения / Глас Византии. Византийское церковное пение как неотъемлемая часть Православного предания / Ф. Кондоглу. — М.: Изд. Дом Святая гора, 2006. — С. 2–8.
7. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М., 1974. — 284 с.
8. Лотман Л. Толстой А. / Л. Лотман // Литературная энциклопедия в 9-ти томах. Т. 7. — М., 1972. — С. 539–542.
9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. — К.: МузичнаУкраїна, 1990. — 182 с.
10. Рогожина Н. Сезар Франк / Н. Рогожина. — М.: Сов.композитор, 1969. — 264 с.
11. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — М.: Мирт, 2001. — 428 с.
12. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. Холл. — М.: ЭКСМО — СПб.: Terrafantastica, 2003. — 957 с.
13. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. — S. 13–58.

Статья рассматривает национальные показатели в контексте жанровой специфики инструментальной музыки в соответствии с предсимволистскими установками на искусство.

Ключевые слова: предсимволизм, драматургия, концерт, жанр.

The article examines the national indexes in the context of the genre specific of the instrumental music in accordance with the pre-symbolism options on the art.

Key words: presymbolism, dramatic art, a concert, genre.

УДК 78.03

О. В. Муравская

Духовно-символические аспекты образа Ивана Сусанина в русской музыке первой половины XIX века и традиции бидермайера

Статья посвящена стилистическим, духовно-смысловым особенностям оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и К. А. Кавоса «Иван Сусанин», их контактности с русской духовно-этической традицией, представленной в «Домострое» и в стилистике русского бидермайера.

Ключевые слова: Домострой, бидермайер, русский бидермайер

Актуальность исследования. Размышляя о судьбах России, В. Соловьев в свое время отмечал, что «Святая Русь требует святого дела» [4, с. 7]. Развивая далее эту мысль, А. В. Карташев позднее писал о том, что «Русь выбрала себе „святость“ как высшее задание своей истории, своего государства, своей культуры. И поняла его цельно и наивно, как святость конкретного Православия с его учением, культом, благоуханной красотой, с его аскезой и суровой правдой...» [18, с. 35]. Осуществление этой высокой миссии, стремление к одухотворению на основе христианских понятий любви, добра и справедливости не только различных сторон российской государственности, но и самой души народной на протяжении многих веков оставалось и остается единственной достойной и непреходящей целью всего исторического пути России, которая даже в самые тяжелые времена сохраняла самостоянье, собираясь вокруг своих национальных святынь. Высота народного духа многократно проявляла себя в выдающихся исторических личностях Руси-России, чьи деяния и жизнь оставили след, вдохновляя не только современников, но и потомков.

Среди таковых особенно выделяется фигура Ивана Сусанина, ставшего героем одного из сложнейших периодов россий-

ской истории XVII в. Его подвиг занимает в общественном сознании совершенно особое место, а сам Сусанин издавна прочно отнесен к числу национальных героев России как выразитель ее духа и национальной идеи. С именем этого костромского крестьянина связан целый пласт русской культуры: ему посвящено множество исторических работ, его подвиг получил яркое запечатление в литературе, театре, изобразительном искусстве, фольклоре, а также и в музыке. Совокупный опыт художественного претворения образа Ивана Сусанина представляет его, по словам В. Г. Белинского, как «страдальца святого чувства преданности к царю». «Он умер молча, пишет далее критик, пожертвовал собой не для аффекта, не требуя ни хвалы, ни удивления. Хвала и удивление нашли его; но нашли в подвиге, а не в жизни, в деле, а не в личности» [1].

Личность Сусанина и исторические события, сопряженные с его биографией, в разное время были предметом активного исследовательского интереса. Среди работ последних десятилетий, суммирующих позиции историков минувших столетий, а также современный подход к истории «Смутного времени», выделяем монографию Н. А. Зонтикова [6], работу Л. Н. Киселевой [10], посвященную становлению русской нацио-

нальной мифологии в николаевскую эпоху на примере «сусанинского сюжета», а также статьи В. Живова [5], М. Велижева и М. Лавринович [2], раскрывающие духовно-символические аспекты толкования образа Ивана Сусанина в русской художественно-исторической практике XIX в.

Объединяет каждый из названных источников, при всем разнообразии заявленных позиций, представление об Иване Сусанине и художественных интерпретациях его личности как о символе русской национальной идеи, обобщенной позднее в знаменитой уваровской триаде «православие, самодержавие, народность» [5]. Закономерность подобного подхода очевидна, поскольку самосознание русского человека начала XVII в. не могло представить существование своего Отечества без названных трех столпов русской государственности и ментальности. Подобные идеи питали многочисленные художественные интерпретации драматического финала судьбы Ивана Сусанина, представленные у отечественных авторов XIX – начала XX вв. Среди них особенно выделяется Дума К. Рыльева «Иван Сусанин», «русская быль» Н. А. Полевого под названием «Костромские леса», живописные работы М. И. Скотти («Подвиг Ивана Сусанина»), М. В. Нестерова («Видение Ивану Сусанину образа Михаила Федоровича») и мн. др. Особый интерес вызывают оперные интерпретации обозначенного образа и сопряженной с ним идеи, которые находим в творчестве М. И. Глинки и его современника К. А. Кавоса.

Апеллирование названных композиторов к героическим страницам русской истории XVII в. и ее ярким личностям, «обретающим себя через отдачу и жертвенную любовь <...> к Богу, семье, народу, отчизне, Царю» [13], характеризует не только патристический настрой их эпохи, но и обращение к глубинным корням отечественного национального самосознания, запечатленным в различных памятниках древнерусской культуры, в частности, в «Домострое». Рож-

денный на основе сплава разнообразных средневековых источников (в том числе отечественных и византийских), «Домострой» олицетворял собой блистательный образец слияния и гармонического взаимодействия духовного, сакрального и обыденного, повседневного, «человеческого микромира, ограниченного временем и пространством, и божественного макромира, которому человек был и остается предназначенным» [17, с. 9]. Закономерной в связи с этим выступает также контактность идей «Домостроя», питавших духовно-этический смысл и подтекст оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», «Ивана Сусанина» К. А. Кавоса и других названных выше образцов русской художественной культуры, с «духовным модулем» бидермайера, который, будучи представленным в различных национальных проявлениях [15], наряду с романтизмом, ампиром и сентиментализмом составил самостоятельное стилевое качество европейского искусства первой половины XIX в. Обозначенный ракурс характеристики жанрово-стилевой специфики названных произведений М. И. Глинки и К. А. Кавоса не стал пока предметом исследовательского интереса в отечественном музыкознании, что в совокупности с возрастающим в последнее время вниманием к творчеству этих авторов, определяет актуальность темы данной статьи. Ее предмет ориентирован на рассмотрение некоторых интонационно-стилистических, жанровых и духовно-смысловых и образных аспектов названных опер М. И. Глинки («Жизнь за царя») и К. А. Кавоса («Иван Сусанин») в контексте идей «Домостроя» и стилистики «русского бидермайера».

На первый взгляд, по месту возникновения, географическому ареалу и терминологическому определению бидермайер представляется сугубо немецкоязычным явлением эпохи Реставрации (1815–1848 гг.). Готтлиб Бидермайер — персонаж-символ поэзии А. Куссмауля, Л. Айхродта, И. Шеффеля. Он репрезентирует скромного, про-

стодушного, добропорядочного героя, который ни в своем имени, ни в поступках не претендует на собственную исключительность. Его домовитость, тяга к семейному благополучию дополняются нередко глубокой религиозностью. Сам стиль бидермайера в различных его художественных проявлениях становится олицетворением синтеза духовного и мирского, будучи обобщенным в афористичной формуле А. Кантора — «бидермайер — это быт, пронизанный религиозностью» [9, с. 22–23]. Подобный «духовный модус» этого стиля во многом определяет тематику творчества его репрезентантов — семья, дети, духовное написание, детализированный интерес к окружающему миру, жизненному пространству человека, стремление к внутреннему духовному самосовершенствованию, нацеленному в конечном итоге на гармонию внешнего и внутреннего, божественного и человеческого, что соответствует известной немецкой формуле «довольный бюргер в Божьем мире» [7, с. 47]. Базисом данного феномена европейской культуры можно считать не только духовно-религиозные традиции бюргерской протестантской культуры, но и социально-исторические показатели эпохи Реставрации, акцентировавшие возрождение идеи союза Монарха и Церкви, сословной иерархии, начало которым было положено благодаря Венскому конгрессу.

Различные виды художественной деятельности, репрезентирующие бидермайера, в том числе и музыкальный, отражали обозначенные качества этого стиля. Музыкальная ипостась бидермайера ориентирована на аматорское, дилетантское музицирование либо его стилизацию. Одновременно, его идеи находят запечатление и в крупных музыкальных композициях. Стилистические качества бидермайера показательны для многих камерно-вокальных, камерно-инструментальных и хоровых сочинений Ф. Шуберта, Р. Шумана, составляющих иную, «неромантическую» грань их творческой деятельности, очевидны в образно-смысло-

вых и некоторых драматургических параметрах «больших опер» Дж. Мейербера [14, с. 121–122], а также присутствуют в симфонических концепциях А. Брукнера и Г. Малера [12, с. 180]. Интонационным базисом произведений данной стилиевой ориентации становятся традиции церковно-певческого обихода в его различных творческих проявлениях, опора на апробированные временем традиции классиков, музыкально-риторические приемы, ориентированные на бидермайеровский художественный принцип запечатления «больших» духовно значимых тем «малыми» средствами.

Вместе с тем, обозначенное явление немецкоязычной культуры, как указывалось выше, имеет место не только в Австрии и Германии, но и России, причем, проявляется и развивается практически одновременно, что дало право в свое время Д. Сарабьянову ввести в искусствоведческий обиход и активно отстаивать термин «русский бидермайер» [19; 20], распространяя его, прежде всего, на творчество А. Венецианова, Г. Сороки и В. Тропинина. В качестве музыкальной ипостаси «русского бидермайера» выделяют камерно-вокальное творчество А. Гурилева, А. Варламова и других современников М. И. Глинки и К. А. Кавоса, имеющее образно-смысловые параллели с произведениями представителей бидермайера в иных художественных сферах и национальных культурах [15].

Подобную контактность можно также дополнить и значимой ролью в Венском конгрессе именно России, отстаивавшей идею «Священного союза» в Европе и духовных принципов его существования, что в свое время составило базис для культурно-политической стабильности в данном регионе и социально-исторический подтекст немецко-австрийского бидермайера. Идея Реставрации и национального обустройства в России всегда воспринималась по-своему, поскольку она, по словам И. Виницкого, «никогда не теряла независимости и «старого порядка», олицетворяемо-

го незыблемыми установками монархии» [3, с. 24] и была непосредственно связана с особой значимостью соборности как характернейшего качества русского менталитета. Духовный союз Монарха и Церкви именовался в России как «симфония церкви и государства» [11, с. 650], что в определенной степени давало ей право «задавать тон», подавать пример тех внутригосударственных отношений, которые стали актуальными для Западной Европы в эпоху Реставрации и составили позднее культурно-исторический базис для искусства бидермайера.

Наконец, подтверждением более давней (чем в Западной Европе) укорененности бидермайеровской традиции в русской культуре можно считать появление еще в XV в. упоминавшегося выше «Домостроя». Его наставления и поучения вот уже более 4-х столетий остаются востребованными для всех слоев российского общества, в том числе и в эпоху М. И. Глинки и К. А. Кавоса. Главная идея «Домостроя» заложена уже в самом названии, сочетающем как земной, мирской, так и высокий духовный смысл, который заключен в необходимости строительства в душе своего Божьего дома на базе глубокой и искренней веры. При этом согласно шкале ценностей, заложенной в этом произведении, очевидным выступает первенство не личных, но общих дел для человека — общегосударственных, церковных, национальных. В общественных взаимоотношениях «Домострой» выстраивает достаточно четкую и строгую иерархию: Господь Бог — в душе и на небесах, самодержавный царь — в государстве и отец семейства, поддерживающий порядок в доме.

Подобное запечатление связи повседневного бытия русского человека с высокими идеалами христианской праведности и служения «Богу, Царю и Отечеству» находим во многих образцах русской культуры XIX века, в том числе и в знаковом для творчества М. И. Глинки и русского музыкального театра произведении — опере «Жизнь за царя», а также в непосредствен-

но предшествовавшем ей произведении К. А. Кавоса «Иван Сусанин».

Последнее сочинение, поставленное в 1815 г., занимает ведущее место в творчестве К. А. Кавоса. Это была одна из первых попыток создания историко-героической русской оперы на основе оригинального жанрового сплава комической оперы, исторического водевиля и французской «оперы спасения». Текст произведения был написан князем А. И. Шаховским. Сюжет обращен к реальным событиям русской истории, хотя и достаточно вольно трактованным. Обращение к русской истории было неслучайным. Россия стала для К. А. Кавоса второй родиной. Победа над Наполеоном всколыхнула народное самосознание, пробудила интерес к собственной истории, победам и поражениям предыдущих войн. К образам высоких мифических классицистских героев русской культуры рубежа XVIII–XIX ст. постепенно стал приближаться образ выходцев из народных низов. Идеально на эту роль подходил Иван Сусанин, народный герой русско-польской войны XVII в.

Жанрово-смысловая и интонационно-драматургическая специфика оперы К. А. Кавоса имеет массу аналогий с обозначенными выше ракурсами стилистики бидермайера и его русской «модели». «По контрасту с классицистской трагедией у персонажей исторических водевилей Шаховского (к которым можно отнести и героев «Ивана Сусанина» К. А. Кавоса) личное и общее сливались в согласии, патриотический долг становился чувством, неотрывным от личных, семейных чувств... Это позволило акцентировать прежде всего простоту и безыскусственность героев...», — отмечает М. Черкашина. В числе определяющих черт персонажей оперы К. А. Кавоса исследователь выделяет «...простодушную патриархальность, преданность вере и престолу. Начальник русской дружины, который в последний момент освобождал от врагов крестьянина-патриота и членов его семьи, славил в Сусанине «верного слугу

господ своих, усердного сына отечества, настоящего христианина» [21, с. 106–107]. Обозначенные образно-смысловые особенности оперы композитора, представляющие героико-патриотическую тематику в рамках семейной драмы, находят отражение и в музыкальном материале произведения, отражающем очевидное стремление К. А. Кавоса к проникновению в строй русских народных песен, которые довольно часто цитируются в опере. Разрабатывая их, автор демонстрирует свое полифоническое мастерство [8, с. 139–141]. Простота и доступность идеи и материала данного произведения снискали К. А. Кавосу славу «народного композитора», в полной мере постигнутого не только музыкальную, но и историко-национальную специфику своей новой родины, о чем в свое время писал А. С. Рабинович: «Он был в России не равнодушным гастролером, как Арайя, а подлинным гражданином своей новой родины, усердным строителем ее новой художественной культуры» [8, с. 144].

Данное произведение во многом непосредственно предвосхитило и глинкинскую оперу «Жизнь за царя». При наличии общности характерной духовно-национальной героико-патриотической соборной идеи, эти оперы, вместе с тем, несоизмеримы по масштабам ее воплощения. В «Жизни за царя», по мнению М. Черкашиной, «впервые было найдено опирающееся на национальную почву сочетание героической темы и «высокого» оперного жанра», [21, с. 115], запечатлевающего в полной мере обозначенную ранее высоту русской национальной идеи, сопряженной с лучшими традициями «русского бидермайера». В этом плане характерен и тип главного героя оперы М. И. Глинки — простого крестьянина, нравственные качества которого в полной мере соответствуют духовным и моральным заветам «Домостроя» и, одновременно, обозначенным выше качествам бидермайеровского героя: семья, господство патриархального уклада, любовь как к своим (Антонида), так и к чужим (Ваня) де-

тям. Отеческая забота о сироте — характерный штрих проявления милосердия, столь показательного для русского культурно-поведенческого стереотипа. Вся «линия» выстраивания образа Ивана Сусанина в опере М. И. Глинки свидетельствует о приоритетной для него роли общего, общественного, доминирующего над личным, что опять-таки вызывает ассоциации с духовно-нравственными идеями «Домостроя» и близких ему произведений. По мнению Т. В. Чумаковой, «главной проблемой древнерусской антропологии было соотношение всеобщего и отдельного: Бога и человека. В связи с этим особую значимость для восточно-христианской традиции имеет концепция соборности, которую развивали каппадокийцы. Они рассматривали не индивидуальное «Я», открытое бесконечности всеобщего — Богу, а соборное «Я». Анализ этого учения помогает понять особенности древнерусского дискурса власти, труда, семьи» [22, с. 16].

В. В. Медушевский в одной из своих работ, посвященных анализируемой опере М. И. Глинки, проводит любопытное сопоставление образа Ивана Сусанина и персонажей западноевропейского музыкального романтизма, приходя в конечном итоге к духовно-смысловой дифференциации понятий «личность» и «индивид». Говоря о духовном величии главного героя «Жизни за царя», исследователь констатирует: «Впервые мы видим на сцене личность в подлинном ее понимании. Великим понятием личности одарили человечество святые отцы, отграничив личность от понятия индивида. Почти одновременно с оперой Глинки появилась симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза. Так вот, по строгим критериям святых отцов, Чайльд Гарольд не личность, а индивид. Индивид замыкает себя в герметизм самости, а личность обретает себя через отдачу, через жертвенную любовь. Ее источник в любви к Богу, которой освящается любовь к семье, народу, отчизне, Царю. Личность, по определению, соборна. Только такая личность получает силу соби-

рать и страну» [13]. Данным качеством обладает и глинкинский Сусанин, который чаще всего (за исключением финальной сцены) появляется либо в окружении народа, односельчан, либо семьи. Будучи авторитетной и заметной «личностью», он вместе с тем выступает частью своего народа, а в кульминационных эпизодах фактически представляет от его имени, осознавая себя частью великого целого. В подобном противопоставлении «соборной личности» и «романтического индивида» улавливается также и антитеза между романтическим мировоззрением и его соответствующим стилевым запечатлением и мироощущением бидермайера, представленным в его «высоких» литературно-музыкальных образцах.

Возвращаясь к опере «Жизнь за царя», отметим также как наиболее показательную в ней финальную сцену Сусанина. Его героическая смерть принципиально отличается от гибели многих романтических оперных героев-индивидуалистов, чья смерть часто становилась своеобразным вызовом существующему порядку вещей (как, например, в операх-драмах Дж. Верди). Гибель Сусанина сродни смерти христианского великомученика-страсто-терпца, сознательно жертвующего собой во имя защиты и спасения более значимых в его представлении ценностей — Родины, Веры и Царя, олицетворяющих для него национальные святыни. Финальная сцена и ария-молитва Сусанина, запечатлевающая сложный комплекс индивидуальных переживаний героя и духовную высоту его чувства долга, вызывает ассоциации с Новозаветным «молением о чаше». Подобного рода аналогий в опере достаточно много: «Хор (народ) и герои одновременно представляют как историческую, так и идеальную мистическую реальность, — отмечают авторы статьи о М. И. Глинке в «Православной энциклопедии». Мистериальный характер оперы воплощается в представлении об идеальном отечестве («Высок и свят наш царский дом и крепость Божия кругом! ... — 3-е дей-

ствие, сцена в избе Сусанина с поляками) и о семье как о его точном отражении, о богоданном государе и царе — народном избраннике («Сам Господь его нам в цари пожаловал, Сам Господь царя отстоит от врагов. Силами небесными. Отстоит» — 4-е действие, сцена у ворот монастыря) и в почти агиографических образах Вани, отрока-сироты и вестника-ангела («Голос мой, что колокол, прозвучит, услышат все, даже мертвые» — там же), защитившего законного царя, и народного героя, крестьянина Ивана Сусанина, принесшего себя в жертву царю и отечеству («Господь, меня Ты подкрепи, в мой горький час, в мой страшный час, в мой смертный час», «Во правде дух держать, и крест свой взять»)» [16].

Столь высокая значимость духовного подтекста в опере во многом определяет и характер ее Эпилога и величественного хора «Славься», который буквально с момента премьеры оперы М. И. Глинки приобрел смысл второго государственного «династического» гимна (наряду с произведением А. Львова). Именно он, а не трагическая сцена смерти Сусанина торжественно венчает «отечественную героико-трагическую оперу» композитора, отмеченную чертами ораториальной монументальности.

Подобная духовно-смысловая «нагрузка» оперы «Жизнь за царя» и ее ведущих героев во многом определяет и жанровую специфику этого произведения. Традиционные признаки «героико-патриотической, исторической» оперы имеют в данном случае глубинную связь с православной религиозно-литургической практикой. По мнению Т. Щербаковой, ее элементы проявляются и в «главной идее сочинения — самопожертвовании во имя Руси и ее царя», и в концентрации музыкального материала произведения вокруг главного героя, фигура которого «монументализирована с помощью композиций обобщенного симфонического типа», и, наконец, в сущности в русских сценах «мелоса молитв во всем разнообразии возможных

настроений — сурового смирения, скорби, горячей мольбы, надежды, радости, ликования». Значимость всех этих моментов драматургического целого глинкинской оперы, а также особая роль грандиозных хоровых сцен определяет ее мистериальный характер. «В музыке витает дух торжественного причащения (евхаристии) к событиям и мукам, какие условно можно сравнить с событиями и муками Страстной недели. Это позволяет допустить, что в первой опере Глинки воплотились черты русских пассионов» [23, с. 155–156].

Обозначенная жанрово-драматургическая основа «Жизни за царя» во многом определяет специфику ее музыкального языка, сформированного на основе органического сплава разнообразных источников, среди которых существенна и роль фольклорного начала во всем разнообразии его проявлений, и адаптированных на базе русского мелоса традиций бель канто, и, наконец, стилистики православно-«простого» обиходного пения и характерного для него попевочного принципа, пронизывающего вокальную партию Су-

санина. Одним из определяющих качеств оперы можно считать принципиальное интонационное единство большинства сольных и хоровых разделов оперы, «тон» которым задает первоначальная тема хоровой интродукции, определяющая «соборный» аспект интонационной характеристики русского народа в целом и его представителей.

Таким образом, обозначенные аспекты жанрово-стилистической, интонационной и образно-смысловой специфики опер К. А. Кавоса, М. И. Глинки, особенности толкования в них образа Ивана Сусанина, становящегося в рамках русской культурно-исторической традиции первой половины XIX в. воплощением высокого духовно-государственного понимания русской национальной идеи, демонстрируют генетическую связь названных произведений с русской духовно-этической традицией, обобщенной еще в XV в. в «Домострое» и актуализировавшейся в рамках русской культуры указанного периода в соборно-патриархальных идеях концепции «русского бидермайера».

Литература

- Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. — Режим доступа: [ru.wikisource.org/wiki/Русский театр в Петербурге](http://ru.wikisource.org/wiki/Русский_театр_в_Петербурге).
- Велижев М., Лавринович М. «Сусанинский миф»: становление канона / М. Велижев, М. Лавринович // НЛО. — 2003. — №63 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: magazines.russ.ru/nlo/2003/63/mag1.html.
- Виницкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского / И. Ю. Виницкий. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 328 с.
- Дьякон Георгий Малков. Русь Святая: Очерк истории Православия в России / Дьякон Георгий Малков. — Симферополь: Родное Слово: Н. Орианда, 2009. — 624 с.
- Живов В. Иван Сусанин и Петр Великий: О константах и переменных в составе исторических персонажей / В. Живов. // НЛО. — 1999. — №38 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: magazines.russ.ru/nlo/1999/38/zhivov-pr.html.
- Зонтиков Н. А. Иван Сусанин: Легенды и действительность / Н. А. Зонтиков. — Кострома: «Эврика-М», 1997. — 352 с.
- Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. — М.: Прометей МПГУ, 2007. — 248 с.
- История Русской музыки в десяти томах. Т. 4. 1800–1825. — М.: Музыка, 1986. — 416 с.
- Кантор А. Тихий сад / А. Кантор // Пинакотекка. — 1998. — №4. — С. 22–25.
- Киселева Л. Н. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) / Л. Н. Киселева // Лотмановский сборник. Т. 2. — М.: О.Г.И. — Изд-во РГГУ, 1997. — С. 279–302.
- Комашко В. Я. История христианства и Православной церкви с древности до наших дней. — Донецк: ООО «ПКФ БАО», 2009. — 752 с.

12. Коннов В. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX–XX веков / В. Коннов // Музыкальная академия. — 2006. — №4. — С. 172–181.
13. Медушевский В. В. Глинка как основоположник русской светской музыки [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский // — Режим доступа: radonezh.ru/text/8507.html.
14. Новоселова Е. Ю. Идиллический мир «больших опер» Джакомо Мейербера / Е. Ю. Новоселова // Музыкальная академия. — 2006. — №1. — С. 117–123.
15. Олейнікова Ю. В. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть / Ю. В. Олейнікова // — Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 — Музичне мистецтво. — Одеса, 2010. — 15 с.
16. Плотникова Н. Ю., Лозовая И. Е. Глинка [Электронный ресурс] / Н. Ю. Плотникова, И. Е. Лозовая // — Режим доступа: pravenc.ru/text/165139.html
17. Прохоров Г. С. Предисловие / Г. С. Прохоров // Домострой. Юности честное зеркало. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — С. 5–28.
18. Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. — М.: Столица, 1991. — 459 с.
19. Сарабьянов Д. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров / Д. Сарабьянов. — Пинакотека. — 1998. — №4. — С. 4–11.
20. Сарабьянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер / Д. В. Сарабьянов // Русская живопись XIX века среди европейских школ. — М.: Советский художник, 1980. — С. 72–92.
21. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: (Опыт исследования) / М. Р. Черкашина. — К.: Муз. Украина, 1986. — 152 с.
22. Чумакова Т. В. Образ человека в культуре Древней Руси (опыт философско-антропологического анализа) / Т. В. Чумакова // — Автореф. дис. ... доктора философских наук. — Специальность — 09.00.13 — религиоведение, философская антропология, философия культуры. — СПб., 2002. — 38 с.
23. Щербакова Т. «Жизнь за царя»: черты священнодействия / Т. Щербакова // Музыкальная академия. — 2000. — №4. — С. 154–157.

Стаття присвячена стилістичним та духовно-смісловим особливостям опери М. І. Глінки «Життя за царя» та К.А. Кавоса «Іван Сусанін», їх контактності з російською духовно-етичною традицією, що представлена у «Домострої», та зі стилістикою бідермайєру.

Ключові слова: Домострой, бідермайєр, російський бідермайєр.

The article is devoted to the stylistic, spiritually-semantic features of M. I. Glinka's opera «Life for the tsar» and K.A. Kavos «Ivan Susanin», their contacts with the Russian spiritually-ethical tradition which is presented in «Domestictyranny», and with the stylistics of biedermeier.

Key words: Domestictyranny, biedermeier, Russianbiedermeier.

УДК 78.03

Е. В. Алёхина

Жанрово-стилистические черты барокко в музыке Джулио Каччини

Статья посвящена выявлению закономерностей стилевых черт и семантического свойства парадигмы барокко в творчестве Д. Каччини на примере «Ариетты».

Ключевые слова: регитатив, барокко, музыкальная декламация, монодигески-декламационный стиль.

Актуальность темы исследования определяется качеством «вокальности», «аризности», как основной тенденции развития итальянского музыкального искусства XVII в., а также активной позицией вокальной музыки в музыкальном искусстве XX в., согласно информативной открытости последнего в условиях современности.

Объектом исследования выступает вокальная музыка итальянского барокко, предметом — конкретика сочинения Дж. Каччини в этом контексте на примере его «Ариетты».

Цель исследования — осознание национально-выразительной природы вокально-интонационного начала в формировании гомофонно-гармонического стиля в рамках итальянской оперной традиции XVII в.; определение специфики синкретизма жанровых проявлений в итальянском вокальном стиле, как национальном явлении для музыкальной культуры Италии.

Задачи исследования:

1) обобщение сведений специфике вокального стиля эпохи барокко;

2) выявление реформаторской роли творчества представителя флорентийской «камераты» Дж. Каччини в становлении вокального стиля итальянского барокко.

В искусствоведении термин «барокко» получил значительную трансформацию

значения. В XIX в. стиль барокко считали временем «упадка понятия красоты и хорошего вкуса», что послужило причиной использования термина в контексте характеристики завершающей упадочной стадии определенного стиля. Постепенно термин «барокко» утратил негативный подтекст и стал использоваться применительно к скульптуре, живописи, музыке и литературе XVII в. Немецкий искусствовед Г. Вельфин характеризует Ренессанс и барокко как «выражение двух чередующихся принципов, ни один из которых не может претендовать на приоритетность» [1, с. 34]. Среди теоретиков эпохи барокко можно назвать Дж. Перегрину, Э. Тезауро. Неаполитанский поэт Джамбаттисто Марино Перегрину (представитель так называемого «нового искусства») был ярким представителем этого направления. Он сознательно противопоставлял свое творчество и свои творческие принципы Петрарке: «Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить <...> пусть идет к скребнице» [1, с. 35]. Этот принцип «необходимости удивления» Марино считал общим для разных видов искусств. Он утверждал, что пространственные и временные искусства родственны друг другу. Идея синтеза искусств (в частности, музыки и поэзии)

стала ведущей мыслью, своеобразной художественной парадигмой барокко, развитие которой привело к рождению жанра оперы.

Художественный стиль барокко необычайно ярко проявился в музыкальном искусстве, в частности, в театральной музыке, где отразилась внешняя театральность и помпезность эпохи. Именно музыка смогла воплотить характерное для этого направления внимание к внутреннему миру человека. Причем, наиболее сильно это стремление проявилось в жанрах культовой музыки XVII в., которая «регламентировала» процесс общения с Богом, что выходило за рамки человеческих отношений и должно было осуществляться по особым правилам.

Таким образом, к XVII в. в музыкальном искусстве произошло жанровое разделение на театральную музыку, предназначенную для высшей аристократии, инструментальную и танцевальную музыку светской направленности (без сословных отличий), и культовую музыку, совмещавшую черты двух первых.

Главным достижением барокко явилось создание благоприятных условий для рождения и формирования гомофонно-гармонического стиля — основы светской музыкальной культуры последующих веков. Появление фигурного баса указывало на значительное изменение в музыкальном мышлении — а именно то, что гармония, являющаяся «сложением частей в одно целое», так же важна, как и мелодические части полифонии сами по себе. Гармоническое мышление уже проявлялось и у некоторых композиторов предыдущей эпохи, например, у Карло Джезуальдо, но в эпоху барокко оно стало общепринятым.

Генетическими признаками и итогом появления нового музыкального стиля эпохи барокко исследователи отмечают следующие черты:

- появление basso continuo — упрощённого способа записи гармоний с помощью басового голоса и проставленных под ним цифр, обозначающих

созвучия в верхних голосах, а также сам басовый голос с цифрами, применяющийся при этом способе записи гармоний;

- оформление монодии — стиля сольного пения с гомофонным сопровождением (инструментальным аккомпанементом), сложившегося в Италии в XVI в. и вызвавший к жизни ряд новых форм и жанров (ария, ариетта, речитатив, опера, кантата и др.);
- оформление гомофонии как типа многоголосия, характеризующегося разделением голосов на главный и сопровождающие;
- рождение вокального стиля бельканто;
- драматическая экспрессия как основная эстетическая доминанта музыки;
- рождение постановочных формы музыкальных произведений (опера, музыкальная драма);
- появление комбинированных вокально-инструментальных форм — оратории и кантаты;
- рождение новых приёмов игры на музыкальных инструментах, таких как тремоло и пиццикато;
- выделение чистой, «линейной» мелодии;
- notes inégales («неровная игра», «перепунктировка») — техника игры, при которой ноты, записанные в одинаковой длительности, играют ритмически неровно;
- появление новых жанров: арии, ариетты, ригурнелей (коротких инструментальных разделов, выполняющих функции вступления, интермедии или коды);
- рождение стиля концертато, подразумевающего «соревнование» групп оркестра, хоров и т. д.
- точная нотная запись музыки (в эпоху Ренессанса детальная запись нот для инструментов была весьма редка);
- идиоматическая запись инструментальных партий: лучшее использова-

ние особенностей конкретных музыкальных инструментов;

- усложнение музыки, сочинение произведений, рассчитанных на виртуозное исполнение;
- использование орнаментики;
- развитие современных западных музыкальных ладов (мажора и минора).

В XVII в. Италия становится центром нового стиля. Флоренции в культуре Италии принадлежит особая роль, именно здесь началось итальянское Возрождение, с ним связаны имена великих живописцев Джотто и Боттичелли, основавших флорентийскую школу живописи и архитектуры. В том городе связаны творили величайшие «титаны Возрождения» Леонардо да Винчи, Микеланджело Буоноротти и Рафаэля Санти. Во Флоренции на рубеже XVI–XVII вв. родился жанр оперы, подготовленный появлением форм ренессансного театра — пышной придворной интермедии, пасторальной драмы, трагедии с хорами, а также — широким развитием в эту эпоху сольного пения с инструментальным сопровождением.

Первые оперы, появившиеся во Флоренции на рубеже XVI–XVII вв., «драмы на музыку», родились благодаря деятельности кружка ученых, писателей и музыкантов «Флорентийская камерата», в контексте стремления к возрождению древнегреческой трагедии.

История итальянского оперного вокала этой эпохи зарождалась в конце XVI–начале XVII века, когда важнейшее значение приобрел декламационный стиль, при этом к концу XVII в. отмечается значительное усиление роли напевности при явном господстве виртуозного колоратурного пения. Одним из важнейших достижений флорентийцев стало появление речитативной монодии, музыкальной декламации в духе античных трагедий, стремящейся передать вокальными средствами человеческую речь с использованием различных экспрессивных приемов. Одним из осно-

воположников и теоретиков монодии был композитор и певец Джакино Каччини.

Дальнейшее развитие оперного жанра привело к разделению речитативного и мелодического начал, формируется стиль бельканто — пение мелодичное и технически совершенное, эмоционально наполненное и выразительное.

Каччини по праву может быть признан одним из основателей итальянского искусства сольного пения, облеченного в художественную форму, благодаря чему многоголосная контрапунктическая музыка Средневековья и Возрождения лишилась своего преобладающего значения.

В своей композиторской и вокальной практике (он был выдающимся исполнителем-вокалистом) Каччини стремился к такой манере исполнения, которая, по его словам, приближает пение к естественности интонаций, близких натуральной человеческой речи. Такая реалистическая позиция вокального исполнительства два века спустя будет достойно представлена в русском музыкальном искусстве романсами и песнями Даргомыжского и Мусоргского.

В целом, для музыки Каччини характерен повышенный интерес к диссонансам и дисгармонии, отказ от нормативности, формальной правильности и пропорциональности. В предисловии к сборнику мотетов и мадригалов композитор высказал характерную для эстетики барокко мысль, где вслед за Гальяно утверждал правомерность «неправильных красот», которые, по его словам, могут возникнуть в музыке от нарочитого несоблюдения правил. «Случается, — писал композитор, — что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке. Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основании опыта» [3, с. 104].

Провозгласив красоту «неправильности», Каччини тем самым выразил один из главных эстетических постулатов искусства барокко, который предопределил рождение оперы.

Самым первым опытом Каччини в речитативном стиле стала монодрама «Combattimento d'Appoline col serpente» на текст Барди (1590 г.), которая и явилась первым музыкальным опытом в жанре оперы. За ней последовали драма с музыкой «Дафна». Вслед за Пери, Каччини в 1600 г. пишет музыку на текст любимого поэта, создав оперу «Эвридика», отдельные номера которой сохранились до наших дней. В партитуре этой оперы, пасторальной по своему характеру, есть отдельные мелодически развитые номера, но при этом, преобладает тот стиль речитатива, за который ратовал Винченцо Галилей и который был близок самому Каччини.

Важнейшим элементом музыкального барокко, появившемся в рамках нового жанра, стал речитативный стиль. В вокальном речитативе большое значение приобретает текст, тогда как музыка сводится к минимуму, до гармонической опоры. Поэтому речитатив определяется как «стиль между декламацией трагедии и музыкальным наброском». Речитатив появился впервые в творчестве композиторов флорентийской школы и вошел в оперу в двух формах: «сухой», сопровождаемый одним инструментом и «облигатный» аккомпанируемый речитатив, поддерживаемый оркестром. Речитатив использовался в итальянской опере как драматически-повествовательный элемент композиции для разделения сольных и ансамблевых номеров. Одним из первых, среди композиторов эпохи барокко, оба вида речитатива объединил в своих произведениях Дж. Каччини.

«Ариетта» Каччини была включена композитором в его сборник «Nuove arie», изданный в Венеции в 1608 г., но незаслуженно обойдена вниманием исполнителей в наши дни. В Ариетте представлен тот монодически-декламационный стиль в вокальной музыке барокко, одним из основателей которого явился Джулио Каччини,

который тем самым проложил путь для формирования неаполитанской и, в целом, итальянской оперы *seria* как жанра светской музыки XVII в.

При этом в мелодике Ариетты явно обнаруживаются черты распевности и изящества будущего «прекрасного пения» — стиля *belcanto*. Мелодия широкого дыхания, значительного диапазона, обнаруживает элементы слогового распева (т.т. 5, 25, 37, 38). Она содержит элементы секундовых «вздохов» *lamento* (т.т. 13, 14, 17, 18), которые в музыке последующих эпох закрепятся как «интонация плача». Мелодия содержит черты интонационных фиоритур, обнаруживаемых в «кружащихся» мотивах опевания, включающих диатонические и хроматические проходящие и вспомогательные неаккордовые звуки (т. 10, 34). Несмотря на преобладающий поступенный характер мелодики, ее нисходящее движение, в характере музыки создается приподнято-взволнованное настроение, подчеркиваемое подвижным темпом, редкими широкими интонациями сексты (т.т. 4, 5), кварты и квинты (т.т. 16, 17, 20, 21).

В музыкальной фактуре просматриваются элементы имитационной полифонии (т.т. 8, 12, 14, 16), как нити, обеспечивающие преемственную связь с предшествующим полифоническим стилем, что являет собой свидетельство естественно-постепенного перехода к гомофонно-гармоническому стилю, а не резкого разрыва с полифонией.

Фактура изложения соответствует фактуре *basso organum* или цифрованному басу, где представлен мелодизированный бас, а аккорды определены функциональной линией басовой мелодии. Однако верхний голос аккомпанемента отчасти дублирует мелодическую линию, что характерно для аккомпанируемого речитатива, сформировавшегося в оперной музыке Монтеверди.

Черты аккомпанированного речитатива отчетливо проступают в рассматриваемом произведении Каччини в аккордовом изложении, представленном не в виде строгой вертикали, а в более развитой форме ар-

педжио, что демонстрирует усиление роли аккордового сопровождения, характерное для гомофонного стиля, одним из пионеров которого стал Каччини и его сподвижники из Камераты.

Аккомпанируемый речитатив послужил основой для кристаллизации формы и типа изложения в арии. Ария, как оперный жанр, сформировалась окончательно в творчестве А. Скарлатти, но процесс ее формообразования происходил постепенно, и начало ему было положено в творчестве композиторов Флорентийской камераты. Флорентийцы Якопо Пери, Виттория Аркилеи, а также Джулио, Сеттимия и Франческа Каччини (отец и две его дочери) пели в манере, по преимуществу, декламационно-драматической, с чрезвычайно отчетливым произнесением и детальной нюансировкой словесного текста. Стиль Джулио Каччини сочетал, однако, этот принцип с превосходной, легкой и изящной колоратурой камерного типа, что как важнейший принцип темообразования отчетливо просматривается в рассматриваемой Ариетте. В ней очевидна тонкая нюансировка динамических оттенков в виде многочисленных *crescendo* и *diminuendo*, отмеченных в тексте. Мелодия точно передает смысл, заложенный в литературном тексте, — декламационные элементы обостряют экспрессию слов.

Ариетта Каччини составляет форму, являющуюся промежуточным звеном между аккомпанированным речитативом и арией. В пользу подобного тезиса может выступать характер гармонических средств, используемых композитором в ней, арсенал которых достаточно разнообразен. Так, в гармонической ткани произведения встречаются аккорды полифункционального значения — наложение тонической гармонии на трезвучие VI ступени (11 т.); обилие септаккордов в кадансах. При этом само наличие кадансового оборота — явления, характерного для инструментальных форм XVIII в. — уже свидетельствует о новизне музыкального языка композитора.

Обращает на себя внимание нетрадиционное для классической формы заключительного гармонического оборота использование самого яркого аккорда каданса — $K6/4$ — на слабой доли такта (вторая доля в размере $3/4$), что свидетельствует о формирующейся стадии этого композиционного раздела.

О промежуточном формотворческом значении Ариетты Каччини свидетельствует также довольно сложный ладотональный план произведения. В рамках небольшой формы, состоящей из 2-х куплетов с припевом после каждого запева, господствуют две тональности, которые связаны модуляцией: соль-мажор (основная тональность) и эпизодически возникающий в процессе модуляционного отклонения ля-мажор. Заметим, что эти тональности находятся в 3-ей степени родства, то есть являются далекими по звуковому ряду, что подчеркивает богатый смысловой диапазон, используемый в произведении. Наряду с этим в виде отклонения появляется эпизодически ре-мажор, прокладывающий тональный «мостик» к основному соль-мажору.

Таким образом, в рассмотренной Ариетте Каччини явственно просматриваются черты зарождения новой совершенной оперной формы, содержащей преемственную связь с декламационно-речитативной манерой изложения материала, обнаруживающей черты итальянского речитатива *accompanato*, характерного для вокального творчества флорентийских композиторов.

Обобщая характерные черты музыкального языка Ариетты Каччини, обозначим следующие важнейшие элементы:

1. Наличие характерных признаков аккомпанирующего речитатива, как основы мелодического языка произведения:

- четкая мелодизированная линия басового голоса, служащего опорой для гармонической вертикали;
- декламационный характер музыкальных интонаций, чутко следующих за смысловыми оттенками текста;

- орнаментальная неразвитость, невыразительность вокальной партии.
- 2. Наличие преемственной связи с полифоническим стилем, выражающейся в наличии контрапунктических элементов в сопровождающих голосах аккомпанемента.
- 3. Выявление характерных признаков нарождающегося жанра оперной арии Дасаро:
 - фигурационная подача аккордов;
 - сложный ладогармонический план, соединяющий далекие тональности третьей степени родства;
 - использование кадансовых оборотов первичного типа, с нетрадиционной для кадансов ритмикой;
 - строфическая композиция формы, с элементами репризы;
- использование многозвучной аккордики полифункционального типа, а также фонической краски септаккордов в виде обращений.

Все вышеперечисленные черты позволяют сделать вывод о важнейшей роли представителя флорентийской школы барокко композитора, музыкального теоретика и выдающегося певца Джулио Каччини — первооткрывателя в области музыкального языка гомофонно-гармонического стиля, декламационно-вокальной манеры, в процесс становления итальянского оперного стиля и кристаллизации итальянской вокальной школы *belcanto*, заслуженно получившей всемирное признание в последующие музыкальные эпохи.

Литература

1. Артамонов С. Д. и Самарин Р. М., История зарубежной литературы XVII века / С. Д. Артамонов, Р. М. Самарин. М.: Музыка, 1958. — 320 с.
2. Асафьев Б. Об опере / Б. Асафьев. Л.: Музыка, 1976. 334 с.
3. Берлянд Е. С. История оперы / Е. С. Берлянд. М.: Музгиз, 1948. — 120 с.
4. Бронфин Е. Ф. Клаудио Монтеверди / Е. Ф. Бронфин. — М.: Музгиз, 1969. — 223 с.
5. Вельфин Х. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Х. Вельфин. — М. — Л.: Academia, 1980. — 290 с.
6. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран / В. Галацкая. — М.: Музыка, 1985. — 351 с.
7. Гнедич П. Всемирная история искусств / П. Гнедич. — М.: Современник, 1996. — 494 с.
8. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М.: Знание, 1995. — 289 с.
9. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М.: Мысль, 1994г.,
10. Мировая художественная культура. В 2-х т. Т. 1 / Эренгросс Б., Ботвинник Е., Комаров В. — М.; — 2005. — 447 с.
11. Михеева Л., Орелович А. В мире оперы / Л. Михеева, А. Орелович. Л. — М.: Советский композитор, 1977 — 283 с.
12. Шерман Н. С. Формирование равномерно-темперированного строя / Н. С. Шерман. М.: Музыка, 1964. — 325 с.
13. Schulenberg David «Music of the Baroque»/ David Schulenberg. New York: Oxford UP, 2001. — 212 p.
14. Anderson Norman Douglas Aspects of Early Major-Minor Tonality: Structural Characteristics of the Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries / Norman Douglas Anderson. Copyright, 1992. — 114 p.

Стаття присвячена виявленню закономірностей стильових рис і семантичної властивості парадигми бароко в творчості Д. Каччіні на прикладі «Арієтти».

Ключові слова: мовлення, музикальна декламація, монодигно-декламаційний стиль.

The article is devoted to the exposure of the conformities of the stylish lines and the semantic property of the paradigm of the baroque in D. Kachchini's creation, on the example of «Arietta».

Key words: recitative, baroque, musical declamation, monologue of reciting style.

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.7

Т. М. Каплун

Музыкально-стилистическая характеристика песнопений греческого распева

Установлены общие и отличительные черты греческого распева в многораспевной системе древнерусского церковного пения (моноопорность и многоопорность, ранняя функциональность ладового мышления, кварттовые интервальные ходы как интонационно-стилевая «примета», мономерность, тактовость и бинарность метроритма, нормативный и ненормативный типы композиции).

Ключевые слова: русское церковное пение, греческий распев, музыкальная стилистика, моно-многоопорность, невматический и мелзматический тип распевания текста.

Актуальность исследования. В русских певческих рукописях середины XVII в. наряду с демественным, путевым и другими распевами развитой многораспевной системы древнерусской церковно-певческой практики появляется новый стилистический пласт, получивший в них надписание «греческого распеву». За очень короткое время песнопения указанного распева получают широкое распространение в различных рукописных памятниках второй половины XVII ст. и на рубеже XVII–XVIII вв. становятся не просто очень весомым явлением литургической практики и бытовой жизни патриархов и российских самодержцев, а даже оттесняют на второй план основной знаменный распев. Это явление легко объясняется тем фактом, что стилистика рассматриваемого нами распева была достаточно легко применима к начавшемуся процессу тотальной гармонизации мелодий знаменного пения в церковно-певческой практике второй половины XVII в. Поэтому главной задачей данной статьи является рассмотрение тех музыкально-стилистических показателей греческого распева, которые позволяют рассматривать данный распев как переходное явление от

монодийного древнерусского типа мышления к гомофонно-гармоническому стилю русского церковного пения постниконианского периода.

Основой греческого распева, как и всего русского церковно-певческого искусства в целом, является дихотомное соотношение текста и напева и, более того, именно Священное Слово является определяющим в церковном пении: «распев представляет собой мелодический континуум, возникающий из интонирования континуума молитвенных текстов и полностью обуславливаемый этими текстами; мелодика богослужебного текста предназначена для приобщения к внутренней сущности молитвы, то есть к самому ее духу» [4, с. 63]. Однако соответствие текста и мелодии песнопения следует усматривать в том, что вся совокупность мелодических структур, образующих мелодический континуум, воспроизводит структурную артикуляцию текстового континуума и, существуя параллельно ему, может истолковываться как его аналог. Процесс пения в богослужении не есть нечто внешнее, эстетически раскрашивающее и облегчающее восприятие молитвенных

текстов, но представляет собой внутренне необходимое, неотъемлемое и органическое свойство молитвенного пространства. В рамках богослужбной певческой системы принципиально невозможно возникновение мелодической структуры, имеющей самодовлеющее значение и существующей вне слова или помимо него: «Мелодическая структура есть лишь форма существования слова и как таковая она не только полностью обуславливается структурой слова, но и получает через него свое бытие» [4, с. 67]. Поэтому мелодика, ритмика, композиция и стилистика напева в целом определяются особенностями литургического текста.

Рассмотрим в первую очередь степень распевности текстов греческого распева. Мы в своей работе опираемся на классификацию распевности, разработанную И. Гарднером [3, с. 122–123]. Ученый рассматривает три типа напевов в связи с их степенью распевности: «силлабический», «невматический» и «мелизматический».

Как определяет ученый-медиевист, силлабическая структура — самый простой вид напева в мелодическом отношении, к которому относится псалмодия и, частью — экфонетика. Характеризуется эта структура тем, что на один слог текста приходится только один звук напева. Как исключения над одним слогом текста могут появляться два звука различной высоты.

В невматической структуре на один слог приходится два или три звука. В мелизматической — один слог текста может распеваться тремя и более звуками, вплоть до полных мелодических построений [3, с. 122–123].

Наибольшее распространение в песнопениях греческого распева получил невматический тип распевания текста. Достаточно активно применяется мелизматический принцип. В особой степени он характерен для центральных песнопений Всенощного бдения и Литургии (Херувимской, «Благовослови, душе моя, Господа», «Единородный сыне») и праздничных песнопений. Этот факт легко объясним стремлением распев-

щиков подчеркнуть особую значимость и праздничность момента исполнения данных песнопений.

Силлабическая структура наименее характерна для песнопений греческого распева. Она используется в величаниях и припевах праздникам, а также — в ирмосах и тропарях канонов, что объясняется масштабностью текста данного жанра и стремлением распевщиков сосредоточить внимание прихожан на содержании текста песнопения. Но и в группе этих песнопений присутствуют образцы, имеющие достаточно развитые мелодические фрагменты, подчеркивающие наиболее значимые в смысловом отношении слова, чаще всего находящиеся перед заключительными мелодическими оборотами. Кроме того, если рассматривать греческий распев в его мелодико-эволюционном срезе, то выявляется тенденция сперва к усилению степени распевности слогов текста песнопений, а затем, особенно в печатных изданиях, к максимальному упрощению напева в сторону силлабической структуры. Последнее объясняется стремлением издателей приспособить напевы к гармонизации при сохранении значимости текста.

Таким образом, в песнопениях греческого распева ведущими принципами распевания текста являются невматический и мелизматический, что говорит о значимости мелодической стороны в исследуемом явлении. И в данном случае точка зрения Е. Буриловой о том, что мелизматические напевы были изначально созданы с внутрислоговыми распевами, а не возникли как результат мелодического «расцветивания» силлабических напевов, представляется нам совершенно справедливой. Этот тип песнопений наиболее перспективен для проявления творчески-индивидуального начала распевщиков и потому подвергался наибольшему «произволу» с их стороны [1, с. 15].

Важнейшую роль в мелодической организации греческого распева, помимо текстовой базы, играет его ладовая структура.

В мелодике песнопений греческого распева присутствуют несколько типов ладовой организации, отражающих переходные черты рассматриваемого пласта и имеющих отношение как к сугубо монодической ладовой традиции, так и к формирующимся на рубеже XVII–XVIII вв. гомофонно-гармоническим элементам будущего партесного стиля русской православной музыки последующего времени.

В напевах, зафиксированных в певческих рукописях более раннего периода (третья четверть XVII в.), активно задействованы такие типы ладовой организации, как моноопорность и многоопорность, характерные для ладового мышления основного знаменного распева. Эти понятия введены петербургским ученым Н. Серegiной и их смысл заключается в следующем: «Напев, опирающийся на один повторяющийся тон, является моноопорным». Принцип многоопорности, соответственно, включает в себе «сочетание нескольких местных опор по принципу первичной переменности» [5, с. 68–69].

Принцип первичной переменности является ведущим в знаменном распеве и сохраняет свою главенствующую роль в рассматриваемом нами греческом распеве. Использование моно- или многоопорности напрямую связано с жанровой принадлежностью песнопения и с типом распевания текста того или иного образца греческого распева: в силлабических песнопениях господствует моноопорность, в невматических и мелизматических — многоопорность, создающая эффект переливчатого, прихотливого, изменчивого мелодического рисунка, который в сочетании с вариантно-попевочным и вариантно-строфическим принципом развития тематического материала, формирует образ одновременно устойчивого и бесконечно-изменчивого певческого духовного пространства.

Звуковысотная основа напева, его интонационный остов, формируется опорными тонами, на основе которых строится мелодическое движение песнопений гре-

ческого распева: мелодия «балансирует» на нескольких звуковысотных опорах, что порождает ощущение постоянного колеблющегося движения на различных уровнях (от уровня попевки и интонационного оборота до уровня целой музыкальной строки и всего песнопения).

В целом, в мелодическом построении песнопений греческого распева преобладает плавное, текучее, поступенное движение, которое возникает благодаря ведущей роли секундовых сопряжений в напеве. На этом преобладающем поступенном мелодическом фоне терцовые, а тем более квартовые интервальные ходы создают эффект активного, напряженного, а, значит, островыразительного мелодического движения. Нередко подобные терцово-квартовые интонационные «восклицания» подчеркивают наиболее значимые слова текста. Такой прием настолько характерен для песнопений греческого распева, что вполне может считаться интонационной «приметой» последнего. Отметим при этом, что подобное явление присутствует и в украинской ветви греческого распева, о чем пишет в своем исследовании Г. Васильченко-Михно: «На фоне всеобщей плавности и текучести некоторым „диссонансом“ можно считать мелодические ходы на кварту, которые характерны для напевов украинского греческого распева, причем интервалы кварты образуются не только на границах структур <...>, но и внутри построений» [2, с. 58].

Наряду с монодическими ладовыми принципами в греческом распеве присутствуют зарождающиеся к концу XVII в. элементы гомофонно-гармонического мышления (причем на базе знаменной ладовой организации). Многоопорные ладовые структуры, основанные на разделении опорных тонов на устойчивые и неустойчивые и благодаря этому кристаллизующиеся в устойчивые ладовые образования, становятся одним из источников постепенно формирующейся, но уже вполне определенной ранней функциональности.

Ритмическая сторона песнопений греческого распева подчинена, в первую очередь, словесному ряду, а, значит, определяется смысловым и эмоциональным содержанием текста. В этом отношении ритмика греческого распева близка ритмическому устройству знаменного и некоторых других средневековых распевов древнерусской монодической традиции. Для древнерусской монодии огромную роль играло соотношение между ритмическим и мелодическим началом. Как отмечает исследователь русской музыкальной ритмики В. Холопова, «в основном знаменном распеве ритм был интонационным и конструктивным стержнем произведения, мелодия — его опевающим рельефом» [6, с. 77]. В более поздних распевах (и особенно, в большом знаменном распеве) происходит растворение ритма в мелосе из-за предельного увеличения степени внутрислоговой распевности, так что «ударные и безударные слоги распеваются почти на равных основаниях и неопределенно далеко ставятся друг от друга» [там же]. В результате господства вокальной стороны в песнопениях большого знаменного распева исчезает главное свойство древнерусской знаменной монодии — мономерность, заключающаяся в «измерении» музыкального течения песнопения какой-либо одной временной единицей (чаще всего представленная половинной длительностью). «В мономерности отражаются важнейшие эстетические качества знаменного пения — серьезная «важность», степенность, отсутствие «суетности», неторопливость, сосредоточенность. При отсутствии незримой единой меры придает органичность плавному временному течению унисонного хорового одноголосия» [6, с. 44].

Значимость мономерности как центральной временной меры, счетной опоры ритмической системы знаменного пения восстанавливается в греческом распеве. Временной единицей в рассматриваемом объекте становятся в равной степени половинная и целая длительности. Кроме того, восстанавливается в песнопениях греческо-

го согласия ведущее положение бинарного принципа соотношения длительностей (центральное место в нем занимает двухдольность — $2/2$ условного «такта»).

Важно отметить, что ритмический контур песнопений греческого распева, зафиксированных невменной нотацией, несколько отличается от тех, которые записаны пятилинейной киевской нотацией. Последним свойственна большая симметричность, регулярность, вариантная повторность ритмических оборотов, что является завоеванием позднего стиля знаменной монодии. В данных образцах происходит зарождение тактовости. В целом, ритмика греческого распева характеризуется большим разнообразием ритмических оборотов, большой степенью свободы и импровизационности (с включением синкопированных оборотов). Отметим также своеобразную «волновую» природу ритмической организации песнопений греческого распева, которая заключается в постепенном «разбеге» ритмического рисунка (за счет использования в крайних разделах песнопения более крупных длительностей и постепенного всё большего дробления ритма благодаря применению четвертных и восьмых длительностей). Ведущую роль в организации ритмической стороны распева играет текст, поскольку ритмически выделяются чаще всего ударные слоги (обычно растягиванием длительности); кроме того, наиболее прихотливые и разнообразные ритмические обороты связаны с самыми значимыми словами богослужебного текста.

Композиционная структура песнопений греческого распева отразила его такое ведущее свойство, как переходность, то есть в ней присутствуют как традиционные композиционные принципы древнерусской монодии, так и нетрадиционные, свойственные музыкальному мышлению уже Нового времени.

В результате анализа композиции песнопений греческого распева автором статьи выявлены две основные композиционные структуры:

1 — *нормативная* (близкая организации знаменного роспева, то есть основанная на попевке и ее вариантной развитии);

2 — *ненормативная* (основана на беспопевочном принципе композиции).

Нормативный композиционный тип представляет собой конструирование песнопения из известных устойчивых интонационных (а в случае невменной формы записи песнопения греческого роспева — интонационно-графических) формул-попевок. Часто в этом случае композиция основана на нескольких попевках, которые подвергаются варьированному изменению как внутри самой попевки, так и на уровне комбинирования разных попевок в одно образование-попевку. Такой принцип в большей степени присущ осмогласным песнопениям греческого роспева, что связано, повидимому, с ведущей ролью попевочного принципа организации в гласовых мелодиях.

В качестве примера приведем схему композиционного строения Пасхального канона, как наиболее показательного жанра в этом отношении (рукопись 70-х гг. XVII в. из собрания Российской Национальной библиотеки, хранящейся под шифром ОЛДП О 112 — листы 205 об. 221).

Анализируемое песнопение складывается из семи попевок. В основе канона находятся две ведущие попевки, которые являются «строительным материалом» всех песней канона (см. Приложение). В большинстве случаев песни начинаются первой попевкой, а завершаются — второй, что придает канону в целом завершенность, цельность, стройность. Обе основные по-

певки имеют множество вариантов (интонационно-ритмических): у первой — это 37 вариантов, у второй — 11. Первая попевка проходит в песнопении 62 раза, вторая — 78. Учитывая, что первая попевка является начальной, а вторая — конечной, то вполне объяснима такая разница в количестве вариантов: вторая попевка должна была создать ощущение завершенности, устойчивости и определенности завершения песни. Кроме того, важную роль в «строительстве» напева играют варианты первой попевки (1в, 1м, 1п, 1щ) и второй (2в, 2б). Попевки с 3-й по 7-ю играют вспомогательную роль и используются относительно редко и, главным образом, в срединных разделах песней канона.

Схема использования

попевок и их вариантов:

1 попевка — 62 проведения

в песнопении;

2 попевка — 78 проведений

1в — 4; 2в — 4; 1м — 4; 1п — 4

2б — 3; 1щ — 3

1 з, о, р, 11 ж, 6 а — 2

1 г, д, е, ж, и, к, л, м, н, с, т, у, ч, ф, х, ш, э, ю, я; 11 а, б, в, г, д.

3, 3а; 4, 4а; 5; 6, б-д; 7, 7 /

(значок / показывает частичное использование попевки)

В каноне присутствует тесное взаимодействие текста и нотации, это доказывается тем, что в одной из основных попевок (1-я) на один слог текста приходится 1 графический знак. Например:

1 попевка:

2 попевка:

 <p>Во - скре - се - ни - я день</p>	 <p>па - сха го - спо - дня па - сха</p>
 <p>Про - све - ти - мя лю - ди - е</p>	 <p>бли - ста - ю - щи - ся</p>

Таблица 2.3 Канон пасхе И. Дамаксина

Песнь 1, 1 глас ирмос пасх.	1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 1а + 2а + 1б + 1 + 1 + 1б + 3 + 1 + 2б + 1е + 2 + 4 + 2в + 1 + 2
Песнь 3, ирмос-пасх.	5 + 2 + 1г + 2г + 1 + 2 + 1 + 2г + 6ф + 1ж + 2 + 6 + 1 + 2 6б + 1з + 2 + 6 + 1 + 2
Ипакои — гл. д	2 + 7 + 2 + 2е + 7а + 2в + 4а + 3а
Песнь 4, ирмос-пасх.	1 + 6г + 1 + 2 + 1и + 6д + 2в + 1к + 2ж + 1 + 2 + 1л + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 6а + 1 + 2 + 1 + 2з + 1 + 2и 1 + 2 + 1м + 1 + 2 + 1 + 2 + 1н + 1 + 2 + 1л + 1 + 2
Песнь 5, ирмос-пасх.	1 + 2 + 1 + 2 + 1о + 2 + 1 + 1п + 2ж + 1 + 1 + 2 + 1р + 2 + 1м + 2 1 + 2 + 1 + 1п + 2 + 1с + 1б + 1п + 2 + 1б + 2
Песнь 6, ирмос-пасх.	2/ + 1 + 2 + 1г + 2 + 1 + 1п + 2 + 1 + 2е + 1 + 2 + 1з + 2 + 1м 1 + 2 + 1у + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1г + 2б
Песнь 7, ирмос-пасх.	2к + 1ф + 1 + 2 + 1о + 1 + 2 + 1в + 2 + 1в + 2 + 1 + 2 + 1в + 2 + 1р + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2 + 1х + 1 + 2 + 1ц + 1 + 2
Песнь 8, ирмос-пасх.	1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 8 + /1 + 2 + 1ш + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 1щ + 2 + 1в + 2 + 1э + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1э + 1ю + 2
Песнь 9, ирмос-пасх.	1ц + 1 + 1 + 2 + 1щ + 2л + /1 + 1я + 2 + 11а + 1 + 11б + 2 + 1 + 2 + 11в + 11г + 2 + 11д + 1 + 2 + 1 + 2в 1м + 2б + 1ф + 1 + 2 + 1м + 2 + 1 + 11е + 1 + 2 + 11ж + 11ж + 2

Песнь 1 — глас 1, ипакои — глас 4; остальные песни — внегласовые

Ненормативный тип композиции представляет собой непрерывную мелодическую линию, в которой основополагающую роль играет процессуальность становления напева. Попевки в таком типе композиции сохраняются лишь в начальном и конечном разделах песнопения. Суть этого типа заключена в том, что после изложения попевки в начале песнопения следует ее мелодическое развитие (своего рода тематическое построение), то есть ненормативный тип композиции представляет собой «развивающуюся» структуру сквозного типа.

Такой тип композиции знаменует распад попевочной системы в греческом распеве. Подобное разрушение значимости попевки проявляется не только на уровне композиции, но и на графическом уровне, когда у одного невменного знака появляется ряд степенных помет (о чем мы уже писали в подразделе, посвященном нотации греческого распева). Таким образом, появление свободного мелодического принципа построения в композиции греческого распева влечет

за собой падение взаимообусловленности мелодических и графических характеристик песнопений и осмогласности. Запись песнопений постепенно приобретает стилевую «нейтральность», что естественным образом приводит к появлению в русской церковнопевческой практике нотолинейной формы записи песнопений греческого распева.

Выводы. Подводя итоги данной статьи, подчеркнем переходный статус песнопений греческого распева от древнерусских певческих традиций до церковного пения нового партесного стиля (при сохранении ведущих качеств знаменного распева), что проявилось во многих элементах музыкальной стилистики рассматриваемого явления: в господствующих типах соотношения текста и напева (невматический и мелизматический), в ладовых показателях (рождение признаков мажоро-минорного наклонения при сохранении древнерусской моно- и многоопорности), в сочетании свободной ритмики и зарождения тактовости, в наличии нормативной (основанной на попев-

ке и ее вариантном развитии, что идет от знаменного распева) и ненормативной (беспевочный принцип композиции Нового времени) структур. Но при этом в грече-

ском распеве восстанавливается принцип мономерности и бинарности в соотношения длительностей, свойственные знаменному пению.

Литература

1. Бурилина Е. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII в. (на материале певческой рукописной книги «Обиход»). — Дис. ... кандидата искусствоведения / Е. Бурилина. — Л., 1984. — 187 с.
2. Васильченко-Михно Г. Грецький розспів в українській співацькій практиці кінця XVI–першої половини XVII ст.: про спадкоємність з греко-візантійською гімнографічною традицією. — Дис.... канд. мистецтвознавства. / Г. Васильченко-Михно. — Київ, 1993. — 201 с.
3. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. В 2-х т. / И. Гарднер. — Нью-Йорк: Тип. Преп. Иова Почаевского, 1973. — Т. 1. — 567 с.
4. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужение Московской Руси / В. Мартынов. — М.: Прогресс, Традиция, Русский путь, 2000. — 216 с.
5. Серегина Н. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева / Н. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. — В. 14. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1975. — С. 65–77.
6. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. — М.: Сов. композитор, 1983. — 281 с.

Встановлено специфічні риси грецького розспіву в контексті багаторозспівної системи давньоруського церковного співу (моноопірність і багатоопірність, рання функціональність ладового мислення, квартові інтервальні ходи як інтонаційно-стильова «прикмета», мономірність, тактовість і бінарність метро-ритму, нормативний і ненормативний типи композиції).

Ключові слова: *руський церковний спів, грецький розспів, музична стилістика, моно-многоопорність, невматигний та мелізматигний тип розспіву тексту.*

The common and the distinguishing features of the Greek Cantellation in the multy-cantellation system of the Ancient Russian Church singing (monodic thinking, the early functionality of the harmony thinking, the forth interval motions as the inflexion and the style feature, the monomerity and binarity of the meter-rhythm, the normative and unormative types of the composition).

Key words: *Russian church singing, Greek singing, musical style, single-multisupporting, Pneumatic and melismatic singing of type text.*

1 попевка

2 попевка

4 №1

№1

7 №2
№2a

№2

10 №3

№3

13 №3

№4

16 №4
4a

№5

19 №5

№6

22 №6

№7

УДК 78.03

М. А. Давидов

Наукова термінологія як фактор інтелектуалізації музичної педагогіки (до проблеми формування самостійності професійного мислення молодого виконавця)

В статті вказано на відставання музично-виконавської педагогіки від сучасного розвитку науково-теоретичних здобутків виконавського музикознавства. Пропонується активізація процесу впровадження науково обґрунтованих понятійно-термінологічних систем у музично-виконавську практику, — з метою активізації самостійності професійного мислення і, в такий спосіб, прискорення процесу формування виконавської, інтерпретаційної майстерності талановитої молоді. Наведено приклади понять і термінів, що характеризують широке коло аспектів (технологічного, жанрового, стилістичного, психологічного, естетичного, художнього, теоретичного) виконавського мислення.

Ключові слова: наукова термінологія, професійне мислення, виконавець.

Актуальність дослідження. Історія світового музичного мистецтва надзвичайно багата здобутками методології й методики, в яких узагальнено багаторічний виконавський і педагогічний досвід у кожній його галузі, в усіх формах виконавства.

Основа понятійно-термінологічної системи тут відображає переважно практичні результати музичної педагогіки, що складалася спочатку на ґрунті виконавської практики видатних музикантів, а пізніше виокремилась у самостійну галузь як спеціальний предмет — Методику у музичних навчальних закладах, що готують педагогічні кадри.

Активізація наукових досліджень на межі ХХ–ХХІ ст., присвячених музичному виконавству, спричинила теоретичне обґрунтування фахової термінологічно-понятійної системи як в окремих інструментальних галузях, так і в цілому — в аспекті методології музичної педагогіки.

Ці напрацювання можуть сприяти долаванню ще вельми розповсюдженої емпірики

викладання гри на музичних інструментах на користь створення науково-теоретичної бази формування виконавської майстерності, заснованої на опануванні студентами науково обґрунтованих понять і термінів щодо виконавської технології, покликаної досконало розкривати зміст музичного твору, закладений у його риториці, формі й інтонаційно-образному художньому задумі.

Аналіз існуючої методичної літератури засвідчує, що в переважній більшості шкіл з музично-виконавських спеціальностей ця проблема комплексно *ще не вирішується*.

Цим стримується процес розвитку самостійності професійного мислення молодих музикантів.

Г. Г. Нейгауз з цього приводу писав: «Досягти успіху в роботі над «художнім образом» можна лише безперервно розвиваючи учня *музикально, інтелектуально, артистично*, отже, і піаністично, інакше втілення не буде!...»; і далі, — щодо вивчення фортепіанного твору в деталях нотного запису: «розкладаючи твір на його складові части-

ни — гармонічну структуру, поліфонічну; <...> мелодичну лінію, «другорядне» — наприклад акомпанемент...» [19, с. 32].

Сучасна наукова галузь виконавського музикознавства суттєво доповнює понятійну термінологію, в якій оптимально сконцентровано засоби і прийоми суто виконавського — риторичного, артикуляційного, художньо-образного, інтерпретаційного інтонаваного мовлення.

Тому вважаємо за доцільне привернути увагу педагогів усіх ланок навчання до вже апробованої технологічної термінології, що застосовується викладачами НМАУ ім. П. І. Чайковського, зокрема, у фахових класах кафедри народних інструментів.

Результатом надзвичайної активізації науково-дослідної діяльності в усіх основних сферах і різновидах Українського музичного виконавства за останні десятиріччя стало розширення фахового понятійно-термінологічного апарату і в цілому вже презентує дану галузь музичної теорії як «Виконавське музикознавство».

Але, через відсутність відповідної інформації, безумовна мистецька цінність наукових здобутків цього напрямку ще належно не визнана музичною педагогікою; переважна більшість дослідницьких висновків і рекомендацій, потрапляючи на стелажі бібліотек, відокремлені один від одного, не включаються у навчальний процес всебічної педагогічної практики, у процес формування методичного і методологічного мислення в практиці виконавського мистецтва як в окремих його різновидах, так і в цілому — як прогресивний напрямок, спрямований на інтелектуалізацію музичного виконавства. Впровадженню в практику цих знань присвячено посібник «Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник» [17].

Відомо, що кожне теоретично обґрунтоване наукове поняття або термін несе згусток інформації, в якій узагальнено певний досвід виконавської, педагогічної, методичної практики.

Саме тому опанування виконавським мистецтвом на ґрунті засвоєння наукової понятійно-термінологічної системи покликане активізувати професійний інтелект виконавця і створювати глибинну науково-теоретичну методологічну базу як окремого виконавця, так і навчальної системи в галузі музичного мистецтва в цілому. Такий метод прискорює формування самостійності професійного мислення молодого музиканта-виконавця.

Теоретичні основи цілісної теорії формування виконавської майстерності у своїй галузі були розроблені автором цієї статті в докторській дисертації на основі осмислення всезагального досвіду музично-виконавської педагогіки в різних її галузях та особистого досвіду у конкретній галузі — баянно-акордеонного мистецтва.

Відомо, що кожному музичному інструменту властиві специфічні ознаки звучності (ударність, фонічність, глибина, характерна тембровість, співучість, педальність, подовженість, залишковість тощо). Взаємозапозичення цих ознак і прийомів звукодобування збагачує сферу виражальних засобів музичних інструментів. На цій основі поглиблюється змістовність технічних прийомів втілення музичного задуму; успішно формується виконавська майстерність музиканта; розширюється його технологічна аперцепція; покращується відповідність образного уявлення і слухо-моторного попередження реального втілення й інтерпретаторського самовираження виконавця у конкретному звучанні музичного інструмента.

Аналіз інтонаційно-виражальних можливостей баяна (акордеона) дає змогу зробити висновок, що за основними показниками музично-виражальних засобів — динамікою, тембром, тривалістю, характером атакування й закінчення — звук баяна об'єктивно задовольняє багатоаспектним вимоги музично-художньої практики. Адже на баяні можливе вимовлення звука, схоже з типовим інтонаційно-смысловим вимовленням на різних інструментах, на-

приклад: звук тривалий, силабичний (подібний до органного); динамічно гнучкий, посилюваний, послаблюваний, філірований (подібний скрипковому); чітко розчленований або тісно пов'язаний (як на дерев'яних духових інструментах). Але найхарактерніша ознака баяна, що найбільшою мірою відповідає критерію музикальності, визначаючи виражальну інтонаційність, яка наближує його до емоційної чутливості людського голосу, є співучість звучання. Поєднання цієї специфічної якості баяна з його надзвичайно широкою палітрою різноманітних можливостей у виконанні як гомофонного, так і поліфонічного багатоголосся у найрізноманітнішій фактурі, широкого діапазону, необмеженої віртуозної пасажної техніки як в одноголоссі, так і в паралельному русі інтервалів, акордів, з унікальними звукотворчими ефектами при різноманітних прийомах тремоловання міхом, а також можливості широкого застосування темброво-шумових засобів тощо, дозволяє зробити висновок, що баян належить до найбільш «інтонаційних» музичних інструментів, яким доступне дуже широке коло стилів: від фольклорного мелосу — до зразків світової музичної класики різних епох, жанрів і форм, природно, — з урахуванням його специфіки. Тому цілком обґрунтованим вважаємо створення цілісної теорії формування музично-виконавської майстерності, теорії, загальної для застосування у будь-якій сфері музичного виконавства, створеної з опорою саме на баянну специфіку. Прикладом цього є фортепіано Генріха Нейгауза, робота якого «Об искусстве фортепианной игры» стала дороговказом музичної педагогіки усіх спеціальностей [19].

Отже, пропонуємо до уваги шановного читача низку основних понять і термінів з теорії формування виконавської майстерності у вигляді стислого їх викладу: — «стабільні» та «мобільні» засоби музичного вираження; перші — композиторські (метроритм, лад, гармонія, мелодія, контра-

пункт, фактура, тембр), що визначають суть емоційно-художнього задуму, емоційно-образного змісту музичного твору; другі — виконавські (агогіка, темпоритм, динаміка, артикуляція, штрихи, темброва експресія), для інтерпретаторського втілення музичного твору при його виконанні. Характер застосування мобільних виконавських виражальних засобів у поєднанні з логікою *стабільних (композиторських) засобів музичної виразності є показником рівня виконавської художньої майстерності й інтерпретаторської культури виконання в цілому, за умови, що «стабільні» засоби музичної виразності в свідомості виконавця йдуть попереду.*

Виконавська майстерність включає також аспект інтерпретації, що проявляється в характері ритмо-інтонування, але герменевтика потребує окремого розгляду.

«Інтонаційність музичного інструмента» як спосіб розширення виражальних можливостей та художньої техніки шляхом наближення його виразності до виразності людського голосу, а також взаємопроникнення суміжних сфер виконавського мистецтва (вокально-хорового, скрипкового, фортепіанного, органного, на народних, духових, ударних інструментах тощо), через запозичення прийомів звуковимовлення, уподібнення інструментальних специфік. Цьому сприяє фахова *класифікація* музичного інструментарію (ударні, духові, струнні, електронні) з метою творчого взаємопроникнення суміжних галузей музичного мистецтва, вирішення специфічних проблем своєї «інструментальної культурології» в музично-виконавській практиці (*різноманітні інструменти — з різною органікою і з різними способами звуковидобування; відносно однорідні — з різною органікою, але з однаковим способом звуковидобування; однорідні — з однаковими звукоутворенням та звуковидобуванням*).

Характеризуючі змістовності виконавського втілення музичного твору імпонує засвоєння *закону утворення штрихової системи, що полягає в оригінальному — харак-*

теризуютому прояві інструментальних виражальних засобів — динаміки, артикуляції, внутрішньої ритміки та тембру в штрихах. Зокрема: динаміка в штрихах, пов'язаних з атакуванням, виявляється характером входження в звук: м'яким, твердим, різким; у роздільних штрихах — мірою повноти витриманих звуків, тобто їх масою (постійною або змінюваною); в зв'язних штрихах — напруженістю злиття тонів; у тремолованні — густотою дрібномасштабних тривалостей; у комбінованих штрихах рівень динамічної напруженості й співнапруженості створюється сумою названих засобів. Темброві відтінки в штрихах утворюються специфічним виявленням глибини, динаміки та артикуляції. На густоту тембру або його прозорість впливає міра динамічної напруженості в атакуванні, повноті або короткості звуків, у глибині їх злиття, в частоті ритморуху, пульсування малих одиниць. Артикуляція в штрихах виявляється характером розчленування цілого і об'єднання роздільного, співвідношення переривчастого і безперервного звучань, припинення звуків і цезур поміж ними; характером зв'язності звуків; глибиною легато. Отже, характеризуючий аспект артикуляції, динаміки, внутрішньої ритміки, інтонації і тембру лежать в основі диференціації штрихів не тільки за ознаками «зв'язно-роздільно» та «протяжно-коротко», що є, безумовно найголовнішою — лінійною рисою штрихів, а й за іншими — «вертикальними» ознаками, а саме: м'яко, активно, фонічно, в певній ритмо-інтонаційній подачі й тембрі тощо.

Узагальнено існуючі системи баянних штрихів з шести груп: атаквальні (деташе, маркато, сфорцандо); роздільні (нон-легато, портаменто, стакато, тенуто), зв'язні (легатисимо, легато, леджієро), комбіновані (атакувальні на основі легато або різновиди порта-то на основі легато), штрихи міха (тремоло міха: зв'язно-роздільне при різноспрямованих рухах міха, рикошет міха, мануально-міхове порта-то), специфічні звукові ефекти (дина-

мігне вібрато, глісандо, «нетемпероване глісандо» тощо) [12, с. 24–26].

Сказане стимулює процес формування технологічного мислення молодого музиканта.

У теоретично обґрунтоване багатогранне поняття «виконавське мислення» включено комплекс таких визначень:

«Специфіка виконавського музичного мислення» у вузькому (оперування виконавською технологією і виражальними засобами в процесі виконання) і широкому (інтерпретаторське, емоційно-образне, артистичне, асоціативне) значеннях.

Процесуально-абресному мисленню і виконавському вимовленню лінійної структури музичного твору сприяє опанування ритмодинамікою виконавського інтонування, що включає 12 понять:

1. Співнапруження (термін Б. Асаф'єва) вертикальної і горизонтальної динаміки.

Міра опорності метричних долей, вимовлювана на баяні художньо доцільним характером атакування звуків, потребує адекватної процесуальної напруги зв'язуючих елементів мелодичної структури, аб о їх фонічного контрасту по відношенню до проінтонованої динаміки опорного тону. В цілому це явище характеризується як адекватність вертикальної і горизонтальної динаміки.

2. Неадекватність темпоритму і динаміки в процесі виконавського відтворення мелодичної структури. Йдеться про ефект відставання зростаючої гугнодинамічної напруги при крещендо і попередження її спаду при димінуендо, — відносно послідовного розгортання лінійної структури.

3. Пульс вісімки як засіб гармонізації динамічної напруги різномасштабних тривалостей вертикалі шляхом організації їх темпоритмічного співвідношення.

Пульс вісімки являє собою технічний спосіб слухо-моторного контролю точності шістнадцятки, а відтак і точну вираженість динамічної напруги, що впливає з дрібної частоти їх биття, а також міру динамічної напруги масою — тобто тривалостей біль-

шого масштабу: чверток, в яких міститься по дві вісімки та половинних з чотирма вісімками. Пульс вісімки також сприяє природності функціонування м'язової системи при набутті музично-ігрових навичок, відчуттю позиційності в контактуванні рук виконавця з клавіатурами, а відтак — стабільності безперервної гри.

Результатом дії пульсу вісімки як вертикальної дії на звучання баяна є ритмодинамічний ефект фонічності і густоти його тембру, отже, — утворення специфічного баянного туше.

4. *Стабільність лінійної ритмодинаміки штриха* (внутрішньої ритміки артикуляційного засобу) — характеризуючий фактор мелодичного руху. Майстерно виконана лінія кожного з штрихів (деташе, маркато, сфорцандо, легато, портаменто, стакато) створює і відповідно визначений характер певним чином інтонованої мелодичної лінії: чи гротескного, чи співучого, чи мужнього і т.п. характеру, тобто точно визначену *ритмодинаміку мелодичної лінії, внутрішню ритміку характеризуючого інтонування мелодичної лінії, де повторюваність — це темпоритм, а міра звукової маси — це динаміка напруги звучання. Слухомоторний контроль внутрішньої ритміки штриха опосередковано сприяє також формуванню ритмічної гнучкості виконавця.*

5. *Ритмодинаміка фонічної глибини акустичного відтворення багатокомпонентної фактури на баяні* (рельєф крайніх ліній, — нижнього і верхнього голосів; звучання зв'язуючих, допоміжних інтонацій, гармонічного супроводу, тиша в паузах і цезурах, проміжна звучна тиша). Багатоплощинна фонічна ієрархія являє собою певним чином організовану *ритмодинаміку озвучування багатошарової чи поліфонічної, чи гомофонної фактури, що потребує відповідно організованої ритмодинаміки усіх виконавських засобів інтонування: артикуляційного, штрихового, гучно-динамічного, тембрового. У даному контексті виділено динаміку двох основних рівнів, що зустрі-*

чаються у виконанні мелодичної структури, а саме: міжмотивну *мінімальність* звучності, що забезпечує безперервність плинності музичної думки на стику мотивів, фраз і протилежну напругу — відносно максимальної звучності, притаманну завершенню передіктових мотивів на іктових опорах. Паралельну повторюваність цих протилежних динамічних рельєфів ми розглядаємо як основний стрижень ієрархії *цілісної ритмодинаміки* у інтонаційно виразному відтворюванні багатокомпонентної фактури на баяні (акордеоні).

6. *Ритмодинаміка акцентуації* включає низку аспектів останньої: «агогічний» (виділення звука шляхом його подовження), динамічний, фактурний, гармонічний, тембровий, теситурний тощо.

7. *Ритмодинаміка штрихового контрасту* — сприяє виокремленню голосів у багатокомпонентній і поліфонічній фактурі, покликана взаємно підкреслювати художню значущість мелодизму, з одного боку, та характеризуючу точковість стакатної лінії — з іншого боку, сприяючи, разом з тим, прозорості багатоголосної фактури на баяні.

8. *Ритмодинаміка кантиленного підтексту в стакатності* зберігає інтоновану лінійність при застосуванні коротких тривалостей.

9. *Ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів музичної структури.* Чим коротша інтонація, тим жвавішим має бути процес динамічного процесуального філірування звучності. Ритмодинаміка часового масштабу — один з провідних засобів виконавського одухотворення написаного нотного тексту.

10. *Ритмодинаміка емоційно-сислової діалогічності.*

Мікроінтонування окремих тонів, інтонацій, фраз слід розглядати як вимовлення елементів цілісної структури форми музичного твору, а її діалогічність — як перший крок від мікро- до макро- інтонування у виконавському процесі.

11. Подальший розвиток драматургії музичного твору аж до діалогу крупних розділів (експозиція — розробка — реприза у сонатній формі; зіставлення епізодів варіаційної форми; частин циклічної форми) становить виконавську ритмодинаміку в макромасштабі.

12. Артикуляційно-штрихова ритмо-динаміка, якою реалізується смислова виражальна сутність, художня значущість голосів композиторського нотного тексту, що на баяні має особливе, специфічне значення.

Опанування представлених тут аспектів виконавської ритмодинаміки характеризує *стильність гри* як показник відповідного рівня фахової майстерності.

Усі ці задачі вирішуються виконавцем, покладаючись на *специфіку виконавського слухання* в її триєдиному функціонуванні: горизонтальному (*попередження, контроль, корекція, плюс слухо-моторний зв'язок*); фонічному (*головний рельєф крайніх голосів, звугання гармонічного супроводу, допоміжних голосів, тиша в паузах і цезурах, звугна тиша на стиках мотивів*); багато площинному (*корекція співвідношення компонентів фактури*).

Одухотвореність музично-виконавського дійства забезпечується динамікою як провідним засобом розкриття інтонованої логіки мелодичної структури в її гучісно-процесуальному значенні та створення напруги й співнапруги всіма іншими засобами музичної виразності.

Для формування так званої *психотехніки* виконавця розроблено поняття *виконавський тонус* як відображення перебігу емоційно-образного строю музичного твору в процесі його виконання, детермінований: *агогікою, мелодизуванням, тембром, динамікою, артикуляцією*. Розглядається в трьох рівнях емоційного сприйняття (*констатуючий, змістовний, артистичний*) та в паралелі двох аспектів: психологічного (загальне враження, інтелектуалізоване сприйняття, артистичне виявлення) і *реального звугання*: а) тембр, тонність, загальний характер;

б) осмисленість, скоординованість виражальних засобів; в) рельєфність, контрастність, експресивність виконавського процесу.

Практичній реалізації асаф'ївської ідеї щодо процесуального інтонованого мовлення у виконавстві присвячено розробку методичної системи — «*Формули виконавського інтонування*» як засіб відтворення структурної логіки мелодичного змісту музичного твору і, на цій основі, — формування комплексної техніки; разом з тим, процес мікроструктурного інтонування розглядається як *ключ до контролю емоцій* у почуттєво обдарованих особистостях, або *виховання і розвиток емоцій* через усвідомлення й переживання логіки та динаміки процесу музичного розвитку музикантів, схильних до раціонального підходу у виконавстві.

Кінцевою метою творчого прагнення музиканта є *цілісне виконання музичного твору*, яким передбачається комплексне застосування усіх сторін виконавської майстерності.

Виконавець — співавтор композитора щодо музичного мовлення.

Співтворчий характер виконавського процесу — це перевтілення виконавця в композитора шляхом «присвоєння» його послідовного логічно-образного мислення, закладеного у написаному музичному творі.

Слід підкреслити, що *інтерпретаційний процес* в реалізуючому дійстві проявляється як «самовираження» виконавця.

Технологічне мислення музиканта ґрунтується на опануванні детально розробленої *концепції художньої техніки* у її цілісному комплексі двох складових: *психофізіологічному* (рухальному) та *виражальному* (художньому, інтерпретаційному).

Загальна психофізіологічна характеристика слухово-моторних дій баяніста включає сім позицій:

- *орієнтація*, якій сприяють: осмислюваність розташування інтервалів і акордів на клавіатурах; опрацювання орієнтовно-дотикових зв'язків, аплікатурно-слухова скоординованість

- уявлення двох клавіатур баяна;
- контактування з *клавіатурою* (опанування прийомів натискування поштовху, удару);
- *технічна домінанта* — відчуття повної свободи та спокою музично-ігрових рухів, показником якої є мінімальна іррадіація і точність м'язових імпульсів, зовнішня непомітність і повна підпорядкованість техніки інтерпретаторським намірам виконавця;
- «*вагова гра*» як спосіб організації музично-ігрових рухів шляхом економії їх амплітуди та фізичної напруги;
- *форми рухів рук*. Детально висвітлено комплекс прийомів, що забезпечують психомоторні передумови ритмічно точної, стабільної, виразної та різноманітної техніки баяніста: *стрибковий рух, вагова гра, перлинна техніка, техніка леджієро, мелодійна гра, пальцеве стакато, ритмоване глісандо, прийоми виконання арпеджіо, акордів, мелізмів, тремоловання і різновидів «рикошету» міха*.
- *специфіка роботи лівої руки баяніста* (керування динамікою, техніка зміни міха, атакування, робота пальців лівої руки);
- *координація* (проста координація частин руки: пальців, по відношенню до п'ястя, кисті, передпліччя тощо; *характеру рухів* — виконання поліритмії, різних штрихів на одній або двох клавіатурах; *психомоторна координація* — всього комплексу музично-ігрових рухів з емоціями виконавця);
- *художній аспект виконавської техніки* сконцентровано в 5-ти поняттях:
- *спрямовуючий рух* ритмоодиниць найменшого масштабу, що зустрічається у конкретному музичному творі, як показник і спосіб досягнення ритмічності та артикуляційної досконалості гри;
- *акцентуація* як один з найважливіших засобів втілення композиторського задуму та інтерпретаторських намірів виконавця; розглянута в комплексі прийомів: динамічних, агогічних,

фактурних, гармонічних, інтонаційно-ритмічних. Підкреслено детерміновану співочою природою баяного звука необхідність опанування агогічним способом акцентування (подовженням, масою), переважно для виділення метричних долей тактів і динамічним, характеризуючим способом (ривком міха) — переважно на слабких долях тактів, в синкопах тощо;

- *штрихова техніка*. Детально висвітлено характер звучання штрихів на баяні та техніку їх виконання. Розкрито поняття «*інтерференція*» (перенесення навичок), і на цій основі показано взаємовпливовість прийомів в опануванні штриховою технікою).
- *динаміка виконання* представлена як найзагальніша, провідна риса виразних засобів, що існують у системі технології втілення музичного змісту. Універсальність динаміки визначена в трьох аспектах: у гучності звука; в різноманітних ладово-гармонічних, метро-ритмічних, агогічних, фактурних, артикуляційних і тембрових напругах і співнапругах; у схожості характеру протікання з людськими емоціями. Отже динаміці належить функція, мобілізуюча всі технічні засоби, включаючи психотехніку.
- *розкриття змісту мелодії* як головного фактора формування комплексності художньої виконавської техніки (логіка лінійної структури, приховане багатоголосся).

Домашня робота над опануванням музичного твору повинна розглядатись як фактор самовиховання. Детально розробленоваріантний підхід в опануванні різними аспектами технічної виконавської складності музичного твору (застосування методу цезур; гра партій окремими руками у повільному, підкреслено тогному темпі; координація вертикальних сполугень разом на двох клавіатурах; гра на двох клавіатурах у повільному темпі; перенесення уваги з нот на клавіатуру;

зменшення швидкості гри з метою активізації уявлення послідовного руху; нарощування темпу; акцентуація метричних долей; кількарразове цілісне, емоційне виконання твору тощо. Йдеться про опанування музичним твором у різних аспектах: агогічному, артикуляційному, емоційному, мануальному, вертикальному, горизонтальному; розроблено «метод ланцюжка» в опануванні віртуозною пасажною технікою).

Естетично-художня цінність мистецтва виконавця визначається рівнем культури його почуттів, що, зароджуючись в ранньому дитинстві як риси характеру і національної належності особи, у зрілому віці перетворюються на здатність емоційно сприймати оточуючий світ, почуттєвого проникнення в образний світ музичних творів будь-яких епох, національних належностей, стилів, характерів і форм.

Єдність емоціонального і раціонального факторів у виконавстві, що розглядається в аспекті формування психотехнічного навичку шляхом введення власних емоцій виконавця в русло розгортання драматургії виконуваного музичного твору вдома і на естраді.

Передумови формування творчої самостійності музиканта розкрито в контексті єдності психологічного та професійного факторів (інтерес, мотивація, працелюбство, здібності, наявність творчості, слух тощо).

Рівень складності репертуару: розглянуто проблему дидактично поступового паралельного технічного і художнього ускладнення навгального репертуару та пропонується

умовний його розподіл за інтелектуально-художньою змістовністю I, II, III умовних ступенів.

Методика визначення оцінки виконавського рівня, де, з огляду на колективний характер педагогічного оцінювання виконання програми, запропоновано брати до уваги якість виконання за параметрами: артистизм, інтерпретація, самостійність мислення, музикальність, зростання майстерності, складність програми, майстерність виконання, виставляючи умовні бали по кожному з параметрів, та середній бал, допускаючи при цьому можливість вирішального значення коефіцієнта за одним з них, враховуючи індивідуальність угня, рівень зростання його майстерності.

Аналіз сучасного музичного виконавства показує назрілу потребу в опануванні наведеної тут термінологічно-понятійної системи цілісної теорії формування виконавської майстерності як актуальної проблеми подальшого розвитку музичної педагогіки шляхом впровадження наукової теорії у процес формування виконавської майстерності музикантів різних спеціальностей.

Впровадження в практику наукової понятійно-термінологічної системи покликано сприяти підвищенню теоретичного, а відтак і практичного рівня у викладанні фахових методик та конкретизації формування виконавської майстерності на наукових засадах у спеціальних класах різних сфер виконавського мистецтва, в музичних навчальних закладах усіх рівнів акредитації.

Література

1. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки) / И. Андриевский // Автореф. канд. дис. — Киев: 1991. С. 2–10.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев // Избр. труды — Т. 5. — М., 1971. — 379 с.
3. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста / Ю. Бай / Автореф. канд. дис. — Вильнюс: 1986. — С. 21–22.
4. Бондар Е. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості / Е. Бондар / Автореф. канд. дис. — Одеса: 2005. — С. 12–13.
5. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності

- кларнетиста / З. Буркацький / Автореф. канд. дис. — Одеса: 2004. С. 12–14.
6. Верба О. Варіантність у творчому процесі / О. Верба // Автореф. канд. дис. — Харків. — 2002. С. 18–19.
 7. Веркіна Т. Актуалізація музичного твору у виконавському інтонуванні / Т. Веркіна // Автореферат канд. дис. — Одеса: 2008. — С. 12–13.
 8. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків системі «лад-склад-фактура» / Т. Виноградова // Автореф. канд. дис. Одеса: 1980. — С. 15–19.
 9. Воеводін В. Педагогічні умови становлення творчого процесу / В. Воеводін // Автореф. канд. дис. — С. 14–16.
 10. Галяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару / Г. Галяка // Автореф. канд. дис. — Харків: 2008. — С. 12–13.
 11. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник / М. Давидов. Київ: 2010. — 399 с.
 12. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності / М. Давидов. Київ: 2004. — 287 с.
 13. Дедусенко Ж. Виконавська школа як рід культурної традиції. / Ж. Дедусенко // Автореф. канд. дис. — С. 14–15.
 14. Дейнега В. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності / В. Дейнега // Автореф. канд. дис. — Одеса: 2006. — С. 16–17.
 15. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва / І. Єргієв // Автореф. канд. дис. — Одеса: 2006 — С. 8, 13–15.
 16. Заєць В. Авторська баянна науково-практична школа М. А. Давидова як феномен виконавської майстерності / В. Заєць // Автореф. канд. дис. — Київ: 2009. — С. 13–14.
 17. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору формування і функціонування / Н. Зеленіна // Автореф. канд. дис. — Київ: 2004. — С. 13–14.
 18. Йоркіна Є. Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста / Є. Йоркіна // Автореф. канд. дис. — Київ: 1996. — С. 19–21.
 19. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. — М.: 1987. — 299 с.

В статтє указано на отставање музыкально-исполнительской педагогики от современного развития научно-теоретических достижений исполнительского музыковедения. Ставится задача внедрения научно обоснованных понятийно-терминологических систем в музыкально-исполнительскую практику, — с целью активизации самостоятельности профессионального мышления и таким способом ускорения процесса формирования исполнительского, интерпретаторского мастерства талантливой молодежи. Приведены примеры понятий и терминов, характеризующих широкий круг аспектов (технологического, жанрового, стилистического, психологического, эстетического, художественного, теоретического) исполнительского мышления.

Ключевые слова: *научная терминология, профессиональное мышление, исполнитель.*

The article points to the lagging musical performing pedagogy from the modern progress of the science-based theoretical achievements of the performing musical knowledge. The task of the implementation of the science-based conceptual terminological systems to the musical performing practice is stated. It is made for the purpose of activation the independence of the professional mind and thereby the acceleration of the formation process of the performing interpretational skill of the talented youth. The examples of the conceptions and terms are made. They characterize the wide range of aspects (technological, genre, stylistic, psychological, aesthetic, artistic, theoretical) of the performing mind.

Key words: *scientific terminology, professional thought, performer.*

УДК 781.22

Л. А. Діте

Научно-духовное осмысление феномена звука

Расширение духовных процессов в условиях современности нацеливает на необходимость выхода на новый уровень взаимодействия со звуком. В статье исследуется феномен звука в контексте осмысления его физической и духовной составляющих.

Ключевые слова: акустика, звук, сознание, эволюционный процесс, вибрация.

Актуальность исследования. Музыкальная акустика относится к одной из древнейших областей человеческих знаний. С этим направлением связаны имена таких выдающихся мыслителей прошлого, как Д. Царлино, М. Мерсенна, Ж. Рамо, Г. Гельмгольца и др. Впервые систематическое изложение всего накопленного материала находит своё отражение в монографии Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки». Автор даёт объяснение явлению консонанса-диссонанса, разрабатывает теорию слухового восприятия.

Важно отметить, что на различных этапах развития акустики использовался различный методологический подход исследования. В частности, на начальном этапе становления науки, для которого характерна некая недостаточность фактических сведений, шёл естественный процесс их накопления. Поэтому преобладающим методом на этом этапе был метод анализа. Первые шаги были связаны со стремлением объяснить устройство и принцип действия музыкальных инструментов, с попытками проникнуть в тайну музыкальных звуков и их воздействия на человека. Когда на смену изучения отдельных элементов приходит необходимость исследования их взаимос-

вязи, предпочтительность получает метод синтеза. Не случайно, характерной чертой выступает тот факт, что музыкальная акустика достаточно часто является сферой деятельности специалистов, посвятивших себя в основном другим наукам. И здесь можно отметить работы по исследованию восприятия тембра М. Кларка, специалиста в области ядерной физики. Проблематикой синтеза музыкальных тембров занимался А. Володин, специалист в области электроники и др. В этом отношении не является исключением и Г. Гельмгольц — немецкий физик, физиолог, математик и музыкальный исследователь, стремившийся в своей работе установить связь между физикой и физиологией, с одной стороны, и музыкальной теорией и эстетикой — с другой. Определённый вклад в развитие психофизиологии и акустики слуха вносят исследования на рубеже XIX–XX вв. К. Штумпфа, В. Кёлера В результате появляется учение о механизмах отражения различных объективных сторон звуковых колебаний.

На современном этапе весьма плодотворны экспериментальные методы исследования в сфере исполнительства. Большое значение здесь имеет применение современных электроакустических приборов, что в определённой степени расширяет

возможность познания закономерностей музыкального искусства. Новый взгляд, преодолевший одностороннюю направленность на преувеличенное значение физических особенностей звука, что, в принципе, свойственно учёным прошлого, находит воплощение в исследованиях Л. А. Мазеля, С. С. Скребкова, Е. В. Назайкинского, Ю. Н. Рагса. А изначальная направленность к обобщению — установлению общих закономерностей — становится основой для нового движения: от общего к индивидуальному. Хотя, как отмечает Е. Назайкинский, изучение индивидуальных особенностей только начинается, и здесь полезно заимствовать опыт из других гуманитарных и естественных наук, а значит осмысливать исследуемую проблематику на стыке этих наук. В контексте данной точки зрения, нам представляется необходимым, на обзорном уровне, осветить отдельные направления научной мысли, которые и послужат в дальнейшем основой для исследовательского материала.

Исходя из того, что музыкальная акустика изучает не только природу музыкальных звуков и созвучий, но и законы их восприятия, она естественно связана с музыкальным творчеством, исполнительским искусством, а значит и с природой самого человека. А в современную эпоху расширяющиеся границы научной сферы открывают возможность для многогранного глубинного подхода в изучении исследуемого феномена. Так, например, представители современной парадигмы в области психической науки, медицины (С. Гроф, Б. Городиский) убеждены, что человечество в своём эволюционном развитии переживает квантовый скачок. Такая перемена сопровождается и сдвигом точки зрения, то есть изменяется та базовая картина природы вещей, которую мы несём в себе. Это, в свою очередь, нацеливает на осмысление мира в единстве всех его составляющих — видимых и невидимых глазу. И, как следствие, синтеза всех доступных

методов его познания. Позицию отдельных передовых учёных можно обобщить следующим изречением К. Делокарова: «если противники новых идей употребляют понятие „абсурдность“, „иррациональность“ как синонимы ненаучности, то учёные, которые исходят из необходимости коренных качественных изменений в существующих представлениях, не только не препятствуют вхождению иррационального и алогичного в научное познание, но и сознательно учитывают методологическую необходимость таковых» [2, с. 100].

Мы разделяем данную точку зрения, считая, что материалистический подход в научном познании, допускающий лишь то, что подлежит лабораторной проверке, что осязаемо при помощи пяти органов чувств или их технологических продолжений, сокращает всю реальность до размеров физической реальности. А духовные — нефизические мерности реальности — вообще не рассматриваются. Но, как справедливо подчёркивал Н. Бор, реальность не обязана укладываться в наши рационалистические методы и процедуры. В связи с этим становится понятным, что научное познание всегда будет преодолевать «фундаментальные логико-гносеологические антимонии, порождённые противоречием между неисчерпаемостью предмета исследования и ограниченностью нашего концептуального аппарата на любом этапе познания».

В дальнейшем мы будем исходить из понимания человека, как представителя двух миров: чувственного и сверхчувственного, что, кстати, находит отражение в статье М. Мамардашвили «Мысль под запретом». А это указывает на то, что человек, постигая законы первого мира, может находить их продолжение и дополнение во втором. Примером могут служить научные изыскания Р. Штайнера, где данные эмпирических наук дополнялись эмпирией сверхчувственного познания. Дальнейшее исследование феномена звука мы будем выстраивать в контексте осмысления его

физической и духовной составляющих. Поэтому будем апеллировать к работам, основанным на совершенно разных подходах и методах исследования.

Современная акустика охватывает целый ряд отраслей, занимающихся исследованием отношений человека к «звуковому космосу». В частности, познание звуковой стороны музыки является содержанием таких дисциплин как акустика слуха, акустика голоса и музыкальных инструментов, тонпсихология, психология музыкальных способностей и музыкального восприятия и др. И каждая из них высвечивает данную проблематику с точки зрения своего видения, словно собирая воедино грани единого целого.

С научной точки зрения, звук, как физическое явление, представляет собой колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны, которые наделены определёнными характеристиками — амплитудой, формой, частотой, продолжительностью. В области слухового восприятия они находят акустические корреляты. В отдельном звуке восприятие выделяет пять основных свойств. Это — громкость, тембр, высота, продолжительность и пространственная локализация. Но слуховые возможности человека далеко не беспредельны, поэтому и спектр звукового восприятия ограничен. Несмотря на это, современная акустика не ограничивает область исследования лишь изучением данного спектра, а, естественно, выходит и за его границы. Результаты исследований обнаруживают тот факт, что выходящие за пределы слухового восприятия звуки могут также улавливаться, но не слухом, а «вибрационным чувством» (Е. Назайкинский).

Размышляя в направлении возможности данного явления, мы склонны видеть способствующую этому некую общность природных явлений. На наш взгляд, обязательно должно существовать нечто, что реализует объединяющий принцип. В по-

исках разрешения данного вопроса мы обратились к учению древности о звуке. Именно в его основе лежит постулат о вибрации как первооснове всего сущего. Согласно этому учению, вибрация проявляется во всей природе и всё до мельчайшего атома вибрирует, в том числе и атомы человеческого тела. Такой подход находит отражение и в современном взгляде. Например, с точки зрения Б. Цвелёва, миры (проявленные и непроявленные) способны саморазвиваться лишь только благодаря тому, что в их общей основе заложены вибрации различной частоты и характера. Действие этого основополагающего принципа распространяется и на слово, мысль, музыку, а также и самого человека. Э. и Д. Хикс усматривают в человеке в гораздо большей степени вибрационную сущность, нежели физическую. «Человек — не что иное, как вибрационный передатчик, который посылает сигнал каждое мгновение своего существования, <...> мир, настоящий и будущий, напрямую зависит от того вибрационного сигнала, который он посылает в данную минуту» [6, с. 80]. Разделяет эту точку зрения и академик Б. Городиский, утверждая, что человек продуцирует в пространство излучения самых различных частотных диапазонов (от обычных Гц до радиочастот, КВЧ и частот ультрадиапазона), оказывая неоднозначное воздействие на своё окружение.

Обобщая современные воззрения в области медицины (Б. Городиский), психологии (Э. Хикс), эниологии (А. Гомонов), мы склонны констатировать некую взаимообусловленность, единство частицы и волны. Это даёт нам возможность приблизиться к пониманию того особого отношения к звуку, которое утвердилось в далёкой древности. Именно тогда представление о звуке выражало утраченный в веках закон о единстве духа и материи, согласно которому всё является звуком. Но только материя — это внешнее проявление звука, можно сказать, его уплотнённая форма, в то

время как дух — это тонкое качество звука, не проявленное вовне. Примыкает к этому определению и современный взгляд: «мы должны ясно понимать, что, собственно, истинный тон мы не воспринимаем <...> мы воспринимаем тон в том его звучании, какое он приобретает, возвещая о себе в воздухе <...> адекватно тон мог бы быть воспринят только в своём собственном эфире» [5, с. 15]. В связи с тем, что в земных условиях мы можем говорить и петь только посредством воздуха, как объясняет Р. Штайнер, в воздушных образованиях тонов мы имеем лишь земной отпечаток «душевно-духовного» тона, относящегося к сверхчувственному миру. Фактически то, что живёт в воздухе является «телом тона».

Исследуя проблему феномена звука в постижении его духовного аспекта, мы отдаём должное изысканиям выдающегося мыслителя Греции — великого Пифагора, утверждавшего факт рождения Вселенной звуком и её сотворения по принципу музыкальной гармонии. Определяя с помощью монохорда математическое соотношение между длиной целой струны и её отрезками, он, следуя закону аналогии, применяет найденные им принципы гармонических соотношений ко всем феноменам природы. Образно рисуя Вселенную как грандиозный монохорд, струна которого своим верхним концом соединяется с абсолютным духом, а нижним — с абсолютной материей, при этом издавая гармоничное звучание лишь в случае абсолютного взаимодействия этих полюсов, Пифагор раскрывает закон равновесия относительно и самого человека. Уникальное по своей значимости учение о звуке не было лишь трактатом, а представляло целостную систему практического применения звука в жизни. Хотя многие практики и изыскания держались в глубокой тайне, дабы «незрелое сознание» не употребило их во зло. Поэтому, посвящая своих последователей в учение, философ не сразу открывал его высшие тайны. И только на третьей ступени обучения «избранные»

ученики приобщались к таинствам духовного перерождения и исцеления музыкой. Постижение таинства звука открывало основы мироздания.

Исходя из учения Пифагора, мы узнаём, что каждое небесное тело в своём движении через космическое пространство рождает звук, создавая «музыку сфер». Современному сознанию это трудно постичь, но некое прояснение вносят материалы исследования данной проблематики на основе научно-духовного метода. И тогда в этом открывается видение не просто поэтической метафоры, но уникальной способности учёного «слышать» как плывут планеты по своим небесным орбитам [1, с. 53]. Как сказал бы Р. Штайнер, это — состояние сознания, дающее возможность прибывать и осознавать себя в духовном мире звуков, где каждое явление и вещь проявляют себя через тон. С точки зрения учёного, эволюционные процессы расширения сознания открывают возможность переживать его различные состояния. Это позволяет человеку достичь способности слышать духовно, а значит сознательно переживать «мир тона», недоступного физическому слуху. Пока что духовный мир переживается многими бессознательно лишь во время сна.

Проблема взаимосвязи звука и небесных тел на протяжении веков волновала умы многих мыслителей. И только сейчас учёным удалось, используя математические принципы вычисления орбитальной скорости планет, соотнести определённые звуки с определёнными планетами. Результат показал, что звуки гармонично соотносятся друг с другом.

Несомненно, учение Пифагора является колоссальным источником знаний для нашей современности и, возможно, сейчас приходит время, когда наука, постигая язык природы, откроет тайны вибрирующей материи в многоуровневом её проявлении. Хотя, с позиции современного уровня сознания, очень трудно отойти от укоренившихся в нас отдельных понятий

и подняться к обозрению целого. Но, если бы нам удалось, высказываясь словами Р. Штайнера, «привнести это к имажинациям, к описанию имажинаций, тогда и мы могли бы высказывать нечто подобное тому, что говорили греки о лире Апполона». Это касается внутренней организации человека как живого музыкального инструмента, «воспроизводящего в космосе гармонии и мелос» [5, с. 102].

На наш взгляд, именно это направление в области вокально-хорового исполнительства послужит новой ветвью современности, где в качестве первостепенной значимости будет рассматриваться качественный уровень вибрационных характеристик исполнителя, определяющих степень совершенства одухотворённого музыкального инструмента, структурирующего пространство.

В настоящее время восприятие звука, его повседневное присутствие в жизни человека пока ещё очень ограничено. Оно не отражает тот смысл и значение, которое заложено древним учением в его понятие. Что и говорить, если даже в профессиональной музыкальной сфере, на что указывал Е. Назайкинский, звуковая сторона музыки порой теряется как будто бы в важных вопросах понимания её строения, смыслового значения. И тогда «... важнее не сами краски, не звуковая мощь или мягкость исполнения, а возникающие на их основе отношения» [3, с. 15–16]. Различные установки дают и различные формы восприятия. Поэтому одна и та же единица в музыке может быть воспринята как звук, тон и нота. Звук является субстанцией музыкальной ткани, излучающей вариантность переливов. Тон оценивается как интонационное движение, как материал интонации. Эта же единица музыки, но с позиции композиционного значения, уже определяется как нота. Три грани целого дают возможность воспринимать музыкальный поток под разным углом и слышать музыку «в три слуха, один из ко-

торых — слух-осознание, другой — слух-переживание, а третий — слух-мышление» [3, с. 27].

Последняя четверть XX ст., демонстрируя в исполнительской сфере приоритетность интеллектуально-логической направленности, утверждает рациональный тип исполнителя, представители которого «на первый план ставят не эмоцию, а интеллект, не чувственную красоту вокальных тембров и звуковой материал произведения, а логику его развития и пропорциональность формы» [7, с. 20]. Но в таком контексте «слух-осознание» или «слух-переживание» не найдут своего выражения. На наш взгляд, процесс воспитания исполнителя предполагает целостный подход, предусматривающий, в том числе, и воспитание осознанного восприятия звука. Более того, расширение духовных процессов в наше время нацеливает на необходимость выхода на новый уровень взаимодействия со звуком. Не случайно в настоящее время увеличивается поток исследований в области частотных вибраций звука и их воздействия на человека.

В 60-х гг. XX ст. шведским учёным Г. Дженни было доказано, что звук формирует и структурирует предметы материального мира. Исследуя взаимосвязь между звуком и формой, он фиксировал с помощью высокочастотной фотоаппаратуры реакцию различных субстанций на звуки. Геометрически правильные симметричные структуры проявлялись в следующей взаимосвязи: чем выше частотность звуков, тем более сложными получались фигуры. По мнению учёного, это свидетельствует о глубинной связи между органическими структурами природы и частотностью звуковых волн.

Аналогичную закономерность выявляет и исследование английского учёного и композитора Сирила Скотта. Изучая воздействие музыки на человека, он определяет закономерность: более тонкое деление тона способствует и более тонкому воз-

действию. Так, например, музыка Древней Индии, с характерным для неё принципом четвертьтонового деления, оказывает воздействие на ментальную природу человека. «Четвертьтоновое деление уже само по себе было настолько тонким, что не только вводило в созерцательный транс, но и утончало разум» [4, с. 43]. Быть может, именно это и способствовало, в определённой степени, развитию возвышенных систем религиозной философии, сохранившихся до настоящего времени как памятник величия индийской мысли. Далее исследователь указывает на принцип третьтонового деления звука, который характеризовал музыку Древнего Египта. Создаваемые вибрации воздействовали, прежде всего, на эмоциональную структуру человека. Как известно, эмоции, при отсутствии контроля, «затемняют сознание». Именно «успокоения эмоционального тела и очищения от его же собственных, более грубых вибраций и достигали египтяне при помощи третьтона» [4, с. 47]. Полутон, как ладовая основа музыки Древней Греции, оказывает воздействие на физическую природу человека, точнее на его отношение к физическому плану. И «если победа духа была самой выдающейся чертой лучших дней древнеиндийской цивилизации, то самой выдающейся чертой европейской цивилизации является как раз победа материи. И этим мы всецело обязаны влиянию полутона» [4, с. 6]. Действительно, как известно из истории культуры, искусство Греции демонстрирует, насколько важную роль в нём играет отображение физического совершенства. «И если индус был само мечтательное созерцание — обобщает исследователь, — то грек — само действие, олицетворение соревнования, подвига, в общем — гимн физическому» [там же].

Данный исследовательский анализ вызывает у нас положительный отклик. Опираясь на современные достижения науки, мы находим в нём подтверждение тому, что вибрация структурирует материю. Хотя

мы не можем удержаться от вопроса: как сопоставляются при единстве полутоновой основы музыкальной системы Греции и темперированного строя современного музыкального мира совершенно различные ценностные ориентиры древности и современности? Очевидно, ответом служит упомянутый исследователем дальнейший процесс множественных различных влияний, «наслоившихся на западную гамму», что и приводит к переоценке ценностей и повороту к ценностям духа. Именно к такому выводу приходит С. Скотт.

Кстати, и немецкий композитор-авангардист К. Штокгаузен, автор первого музыкального сочинения для певцов-исполнителей обертонов, указывает на изменения, происходившие с исполнителями. Отмечались перемены не только в поведении и характере певцов, но и на уровне генотипа (менялась форма черепа). Об этом композитор пишет в сопроводительной статье к альбому «Stimmung» и делится удивительными ощущениями, сопряжёнными с процессом обертонального пения. «Вы отчётливо чувствуете, как обертоны порождают вибрацию в разных уголках вашего черепа. Если бы вы встретились с певцами, <...> вы бы заметили, как сильно они изменились за это время». Английская обертональная певица Джил Пёрс подчёркивает, что пение требует невероятной концентрации, так как в работу вступают те зоны мозга, которые раньше пребывали в бездействии. «И когда это происходит, вы вдруг понимаете, что перед вами распахнулись двери в иной, высший мир» [1, с. 134–135].

На наш взгляд, этот вид вокального искусства, требующий от исполнителя огромной концентрации, формирующий острое восприятие звука, активизирует функцию «слуха-осязания». И в настоящее время интерес к обертональному пению возрастает. Это свидетельствует о тех кардинальных качественных обновлениях, которые наблюдаются в сфере музыкального искусства. Как отмечают исследователи,

«ещё никогда преобразования, происходившие в ходе эволюции музыкального языка, не затрагивали того глубинного онтологического слоя музыкальной субстанции, который затрагивает её первоэлемент — звук... Звук перестал быть объективной данностью, предлагаемой традиционными источниками» [8, с. 50, 52]. По-новому открывается взор на отдельно взятый звук со всеми его имманентными музыкальными

характеристиками. «Звук стал альфой и омегой Новой музыки академического направления» — обобщает Ю. Дерский.

В том, что мы, наконец, стали разворачиваться к звуку, как субстанции, нацелившись на её постижение, усматривается хороший признак. Более того, выход на новый уровень взаимодействия со звуком является просто необходимостью в условиях духовных преобразований современности.

Литература

1. Голдмен Д. Целительные звуки / Д. Голдмен. — М.: Издательский дом «София», 2003. — 224 с.
2. Диденко В. Д. Духовная реальность и искусство: Эстетика преображения / В. Д. Диденко. — М.: Беловодье, 2005. — 288 с.
3. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. М., 1988. — 226 с.
4. Скотт С. Окултное воздействие музыки / Пер. с англ. Н. А. Шнайдер. — М.: РИПОЛ классик, 2005. — 288 с. — (В поисках истины).
5. Штейнер Р. Сущность музыкального / Пер. с нем. В. Симонова. — Ереван: Лонгин, 2010. — 208 с.
6. Эстер и Джерри Хикс. Учение о воплощении желаний в жизнь. — СПб.: ИГ «Весь», 2006. — 416 с.
7. Тевлин Б. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы. / Ред. — сост. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — 226 с.
8. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2007. — 624 с.

Розширення духовних процесів в умовах сугасності націлює на пошуки виходу на новий рівень взаємодії зі звуком. У статті досліджено феномен звуку в контексті його фізичної та духовної складових.

Ключові слова: акустика, звук, свідомість, еволюційний процес, вібрація.

The expansion of the spiritual processes in the conditions of the present conditions. Aims the new approach of the interaction with sound. The article reveals the phenomenon of the sound in the physical and spiritual component.

Key words: acoustics, sound, evolution of mentality, vibration.

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

УДК 784/4/091/378/147(073)

І. В. Щербіна

Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України

Розглядаються тенденції розвитку українського музичного фольклоризму в сучасному вокальному мистецтві та специфіка художньої інтерпретації й аранжування народнопісенного матеріалу для співогих колективів різних за функціональною творчою спрямованістю.

Ключові слова: фольклоризм, вокальне мистецтво, художня інтерпретація, аранжування, колективний спів.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку всесвітньої культури першочерговою постає проблема збереження природної культури етносів, яка в музичному мистецтві виявляється в підвищеному інтересі до вивчення музичного фольклору та автентичного виконання. Зокрема, народнопісенний матеріал збирають та вивчають фахівці та аматори, виконують у соціально-побутовій сфері та на професійній сцені. Нині ми є свідками винесення найкращих зразків пісенного фольклору різних народів на професійну сцену. Яскравим прикладом є міжнародний етнофестиваль «Країна мрій», який організував соліст рок-групи «ВВ» Олег Скрипка. Він проходить щороку під час купальських свят на Співочому полі в м. Києві. Всі, хто захоплюється світовою культурою, мають можливість ознайомитися з художніми витворами народних митців (наприклад: вишиванками, витинанками та різбарством), золучатися до традиційної прикладної діяльності (наприклад: ткацтва, гончарства, ковальства), приймати участь у театральні-ігрових видовищах та засвоювати етнотрадиційні танцювальні рухи, куштуючи страви

різних національних кухонь (наприклад: тибетської, індуської) та насолоджуватися різнобарвною виконавською інтерпретацією народної музики найкращими вокально-інструментальними та танцювальними колективами різних країн світу [6, с. 194].

Розвиток світової музичної культури ХХІ ст. базується на архетипових знаках буття, залежить від національних особливостей матриці свідомості, відповідно рухаючись у різних напрямках. Проте ми можемо спостерігати спільне — підвищена зацікавленість щодо вивчення, збереження, реконструкції та інтерпретації автентичних матеріалів або їх рудиментів. При цьому відбувається процес різнобарвного переосмислення фольклору, зокрема:

- автентична вторинна репрезентація фольклору такими гуртами, як «Муравський шлях» (Україна), «Воля» (Россія), «Siaudela» (Літва);
- жанрова, метрична, інтонаційно-ритмічна переорієнтація, наприклад в стилях: етно-джазу груп «Тригон» (Молдова), «Джам» (Україна/Іран); world music груп «Varttina» (Фінляндія), «Anselmo Crew» (Угорщина)

- на), «Carpathiana» (Великобританія), «Esma Redzepova&Orchestra» (Македонія); фольк-року «BB» (Україна) тощо;
- органічного синтезу декількох протилежних музичних жанрів і стилів або традиційних культур, наприклад: «Іван Купало» (Росія), «Red Cardell» (Франція), «Capela Brodow» (Польща) і т. п. [5, с. 135].

На Україні така тенденція виявляється у двох напрямках:

- якісне та антифахове «копіювання» автентичного репертуару первинних фольклорних гуртів різними художніми колективами викликає відповідну зацікавленість у фахівців даного напряму або емоційну ностальгію в осередку людей похилого віку з села. Відсутність повноцінного драматургічного розвитку в професійних та аматорських вторинних фольклорних гуртах народів України, особливо у малообізнаної людини, відносно обрядово-пісенної творчості, в цілому не дозволяє зрозуміти семантику пісні. Якщо колектив співає, порушуючи фізіологічно вірне звука видобування, це взагалі викликає негативну реакцію у слухача;
- як тематичний матеріал для хорових та естрадних обробок і авторських творів. Їх рівень залежить саме від композитора та аранжувальника. Нажаль, українській шоу-бізнес не відповідає європейським вимогам, а сучасні аранжування для естрадних виконавців і саме виконавство співаків майже повністю порушують семантику народної музики тим самим досягаючи ефекту псевдоестетичного виховання [7, с. 114].

Втрата усвідомлення первісної сутності народної звичаєвості, зокрема традицій колективного співу, нівеляція духовних цінностей надзвичайно гостро поставили проблему екології культури, що стали головним поштовхом для дослідження специфіки інтерпретації народнопісенного

матеріалу України для різних видів колективного співу.

Мета дослідження проаналізувати та визначити сучасну специфіку адаптації та художньої інтерпретації народнопісенного матеріалу для різних вокальних колективів.

Ранні звертання до проблеми. Упродовж існування вокального мистецтва принципи художньої інтерпретації народнопісенного матеріалу формувалися згідно принципам і критеріям музичної творчості й виконавства, виробленні професійною музичною культурою та традиціями оперного і камерного жанрів; естетико-художніх завдань та орієнтирів композитора. Нині існують науково-аналітичні роботи, які присвячені проблемі аранжування музичного матеріалу для різних вокальних колективів. Це праці М. Івакіна[1], А. Ленського [2], І. Лицвенко [3], В. Самаріна [4] та ін. Вони дають чітке уявлення щодо акустичних законів звукового балансу ансамблевого виконання музичних творів, співочих можливостей вокаліста академічного та культивованого народного співу, але не розглядають специфіку інтерпретації та аранжування саме автентичного пісенного матеріалу багатонаціональної України для різних видів колективного співу. Ознайомлення й засвоєння теоретичного матеріалу, який викладено вище визначених роботах та структурно-функціональний інтонаційно-стильовий аналіз народних пісень дозволяє визначити можливі засоби адаптації та інтерпретації народнопісенного матеріалу, для виконання його вокальним колективом, зберігаючи і розкриваючи семантику стародавнього твору [7, с. 115].

Аутентичний народнопісенний матеріал зазвичай обирається з урахуванням виконавського напряму та пісенно-культурного, професійного рівня та вокально-технічних можливостей співаків конкретного художньо-творчого колективу.

Вокальне виконання, за якісними відмінностями манери співу, розрізняють на академічне і народне направлення. Сучас-

ний естрадний спів в даному випадку не розглядаємо, оскільки він, так чи інакше, базується на академічних або народних співочих традиціях.

Академічний колективний спів в Україні розвинувся на основі обрядової народнопісенної культури під впливом канонічних форм візантійсько-церковного й західноєвропейського вокального мистецтва. В композиторських обробках найчастіше виявляється тенденція пристосування народнопісенного матеріалу до багатоголосної фактури академічного хору. Тому, на сьогодні, ми можемо стверджувати, що в залежності від того, наскільки керівник вокального колективу є носієм етнічної духовної традиції її звукового ідеалу, настільки можна говорити про національну спрямованість і специфіку аранжування пісенного фольклору для цього вокального колективу. [1, с. 100–101; 4, с. 12–13].

Як правило, С₁ виконує головну мелодію, іноді верхній педальний звук або підголосок. С₂, як правило, виконує функцію гармонічного заповнення акорду або терцове дублювання головної мелодії, іноді головну мелодію. А₁ доручається виконувати функцію гармонічного заповнення акорду, але, іноді виконують головну мелодію. А₂ в жіночому і дитячому ансамблі виконують функцію гармонічної основи, басу. В мішаному ансамблі їм надається функція гармонічного заповнення акорду. Т₁, як правило в чоловічому хоровому ансамблі, виконують функцію соло, іноді верхнього підголоску, за умовою, що головну партію виконує Т₂, Б₁ або Б₂ партія. У мішаному ансамблі Т₁ доручається виконувати функцію гармонічного заповнення акорду, іноді головну мелодію. Т₂, Б₁ виконують функцію гармонічного заповнення акорду. За необхідністю, Б₁ також можуть виконувати функцію фундаменту (нижнього устою), іноді соло. Б₂ (без октавістів) виступають в якості фундаменту (нижнього устою) гармонічного акорду, але іноді можуть співати головну мелодію або характерні мелодійні

звороти. Якщо в колективі є октавіст, він може утворювати дублюючу партію Б₁ або Б₂, співаючи на Ч₈ нижче та утворюючи, таким чином, специфічні благородні темброві коляри ансамблевого звучання. Взагалі, в мішаному складі завдяки різним тембрам поєднуються м'якість, яскравість і рухомість С, глибина та соковита округлість А, яскравість та летючість Т, сила та потужність Б [1, с. 4–10; 2, с. 4–23].

У випадку використання поліфонічних засобів викладу автору необхідно дотримуватися інтонаційного строю народної пісні. Можливе і відносне калькування багатоголосного народнопісенного оригіналу академічним вокальним колективом, але слід пам'ятати, що під час виконання спрацює виконавський стереотип звукоутворення. Тому, якщо малий склад ансамблю, виклад партитури обов'язково повинен бути у тісному розташуванні голосів. Якщо переклад оригіналу робиться для колективу за складом наближеним до хорового ансамблю, головну мелодію виконує соліст, верхній підголосок доручають співати одному співаку, середні підголоски можна продублювати, а нижній підголосок — фундамент, краще закріпити хоровим звучанням (не менш 3-х співаків). Якщо аранжування оригіналу має на увазі збільшення кількості голосів, то, як правило, використовують терцову стрічкову техніку дублювання головної мелодії або паралельне голосоведіння на Ч₈, Ч₅, Ч₄ підголосків, найчастіше нижніх жіночих і чоловічих голосів. При цьому дублювання головної мелодичної лінії декількома партіями додають особливі темброві фарби, розширюючи та сповнюючи звуковий простір за вертикаллю. Функціонування бурдно-басової партії на нижньому Ч₄ Ч₅ устої наспів-формули надає можливість реалізації ефекту архаїчного розширення простору за горизонталлю. Однак, використовувати варіативну техніку утворення партії середнього плаваючого устою в колективі, який не має практики аутентичного багатоголосного співу, не доцільно і може викли-

кати ефект детонаційного строю ансамблю або відвертої фальші. Бажано, щоб співочі голоси при виконанні твору функціонували в однорегистровому робочому діапазоні: S1: b^1-g^2 , S2: g^1-f^2 , A1: c^1-h^1 ; A2: $a-a^1$, T1: $f-gis^1$, T2: $e-g^1$, B1: $H-d^1$, B2: $A-b$.

Творча діяльність народних вокальних колективів спирається на основу місцевих або загальнонаціональних співочих традицій і спрямовано на пропаганду національного мистецтва. Змістовну діяльність вокального колективу визначає репертуар і манера інтонування народної та стилізованої під народну пісні зі всіма її специфічними особливостями (хоровою фактурою, голосоведінням, вокальною манерою, фонетикою). Цим визначається їх різнобарвність складу і манери виконання, профіль діяльності. Вони є аутентичні й культивовані [4, с. 12–13, 69].

Культивовані народні вокальні ансамблі виконують народнопісенний матеріал у композиторському опрацюванні в характерній для академічного звучання «узагальноно-народній» манері співу. В такому колективі голоси поділяються за академічними стандартами [1, с. 4–10; 3, с. 5, 11–18; с. 4, 12, 53, 69–98]. При цьому С1 виконує головну мелодію, іноді верхній педальний звук або підголосок; С2 функцію гармонічного заповнення акорду або терцове дублювання головної мелодії, іноді головну мелодію; А1 та Т1, як правило, доручають виконувати функцію гармонічного заповнення акорду, іноді головну мелодію; А2 та Т2 мають виконувати функцію гармонічного заповнення акорду; Б1 і Б2 виконують функцію фундаменту (нижнього устою) гармонічного акорду, іноді вони гармонічно заповнюють акорд. Якщо в колективі є октавіст, то він також може утворювати Ч8 дублювання Б-партії або не повну двоверхову гетерофонію, дублюючи Т або А партію. В цілому, басова партія за красою та потужністю звука є основною прикрасою колективного співу, якій іноді доручаються виконання головної мелодії або характерних мелодійних оборотів.

При відносному калькуванні багатоголосного народнопісенного оригіналу голоси розподіляються за народною традицією згідно функціональному навантаженню, де головну мелодію доручають співати солісту, верхній підголосок виконує один співак, інші підголоски можуть дублюватися більше використовуючи унісоми, тому що такі колективи, як правило, не користуються технікою імпровізації. Якщо переклад фольклорного оригіналу має на увазі збільшення кількості голосів, то можливим видається використовувати не лише терцову стрічкову техніку дублювання головної мелодії, а і двоверхову розщеплену гетерофонію та паралельне Ч8, Ч5, Ч4 дублювання підголосків. Співаки такого колективу можуть природно виконати новоутворені нижній устій — бурдон і середній плаваючий устій — бурдон, таким чином утворюючи природне архаїчне звучання з розширенням пісенного простору за вертикаллю та горизонталлю.

Народні вокальні колективи аутентичної спрямованості працюють на імпровізації, використовуючи традицію передання пісенного репертуару із вуст в уста, не маючи чітко фіксованої вокальної партитури, тому пісня «розводиться» співаками на голоси, найбільш вдалі підголоски зберігаються при подальшому виконанні. Вони репрезентують народні пісні в основі яких покладено принцип народного поліфонічного багатоголосся або гомофонно-гармонічний стиль розспівування народних пісень на 3–4 голоси, для яких характерно компактність звучання голосів в зручній теситурі. Такий народний хор або ансамбль повного і неповного мішаного складу складається з верхніх (за функцією «голосити», «виводити», «прикрашати» та «відтінювати» головну мелодію), нижніх (за функцією «громить», «басує», «відтінює» головну мелодію) і середніх (за функцією «тягне», «важить» або «прикрашає» та «відтінює» головну мелодію) підголосків, які мають регістрове обмеження співочого робочого діапазону в межах сексти-квінти [4, с. 12, 53, 97].

Верхній жіночий підголосок, як правило,

звучить у фальцетному режимі звукоутворення і виявляє міру відхилення співачки від основного наспіву вниз або вгору, набув назву «тончик». Згідно народної співочої традиції, він іноді виконує функцію «голосіння» (наспів-формули).

Верхній жіночий підголосок, який виконується у медіум режимі, набув назви «горяк». Йому часто доручається виконувати головну мелодію. Верхній чоловічий підголосок звучить у фальцетному або грудному режимі звукоутворення і виконує функцію верхнього підголоску у чоловічому ансамблі і середнього підголоску у мішаному складі. У грудному режимі співу він часто виконує головну мелодію.

Верхній підголосок співає завжди один виконавець, якому доручається функція «голосіння», «виводу», «прикраси» та «відтінювання».

Середній жіночий підголосок звучить у грудному або медіум регістрі, чоловічий у грудному режимі. Він, як правило, виконує основну функцію заспівувача головної мелодії, який її «тягне» та «виважує». Інші середні підголоски прикрашають та відтінюють головну мелодію.

Нижній жіночий та чоловічий підголосок співається у грудному режимі і виконує функцією фундаменту та відтінювання головної мелодії. За традицією двоверхової гетерофонії, вони можуть «басувати» головну мелодію, іноді «громувати» заспів. По суті народний колективний спів має гете-

рофону основу виконання з «розщепленнями» унісону на підголоски. Гомофонія в свою чергу відрізняється від поліфонії тим, що основна мелодія супроводжується вторинними голосами, які мають свій мелодійний розвиток, але їх головна функція прикрашати, відтінювати основну поспівку чи наспів-формулу. У випадку використання поліфонічних засобів викладу, автору необхідно дотримуватися інтонаційного строю народної пісні, використовуючи як самостійно, так і в комбінаціях між собою імітаційну, контрастну та підголоскову поліфонію [2, с. 234].

Вибір композиційних засобів обробки народних мелодій може бути різнобарвний, але необхідно дотримуватися умов відповідності фактурних перевтілень художньо-образним завданням, слідкуючи за логікою розгортання сюжетної лінії твору, зберігаючи логічний ланцюг змісту, який необхідно донести до слухача [4, с. 331].

У давнину, за своїм функціональним призначенням, музика тримала темп обрядової дії, викликаючи відповідні емоції через звуковисотний темпоритм, намагаючись вплинути і на підсвідомість людини. За несвідоме входження у певний емоційний стан відповідає дольна пульсація музичного твору. Наприклад (см. приклад нижче), де дольним пульсом є:

II + II + II + II

II + II + Θ + Θ

Повний виклад міститься у Додатку 1.

Саме порушення темпоритмічних за-

Приклад 1

НЕ НАЙДЕ ЛИ МОЯ МЕДЕН КАВАЛ

хоро

БОЛГАРСКИЙ ♩ = 132

Soprano

1.1. Ма-ри До---не, бя---ла До--не, ка---то ме---теш дво-----ри. 1.2. До-----не.

конів народної пісні, а звідси відсутність взагалі дольної пульсації в аранжуванні народних пісень, є головною причиною двоякопротележного сприймання їх слухачами, навіть ярих прихильників автентичної, народної, авторської музики [7, с. 117].

Точне збереження діалекту поетичного тексту при природному звукоутворенні з чітким розподіленням функцій кожної вокальної партії з елементами імпровізації за принципом первинного фольклорного колективу забезпечує повне злиття тембрів голосів зі специфічним національно-регіональним колоритом. Доцільним є застосування інструментального супроводу, побудованого за принципом:

— *ударні забезпечують:*

а) функціонування фазової дольної пульсації через темп, пульс;

б) звукофоновий фундамент;

— *інструменти* — виконують функцію бурдону на основі головних устоїв та гетерофонії з різними типами розщеплення згідно вокальним партіям;

— *звуки природи* використовуються за драматургічною необхідністю і дозволяють органічно розширювати музичний простір одночасно по горизонталі і вертикалі, не порушуючи в цілому семантики стародавньої пісні і вводячи слухача в екстаз [6, с. 195]. Також це дозволяє одночасно вільно використовувати навіть мотетну та мадригальну композиторську техніку.

Таким чином, колектив може досягнути самотності та масового визнання, не викликаючи негативної реакції у жодної з верст населення, зберігаючи первинну семантику фольклорного твору [6, с. 195] та модус мислення етноосередку, в якому він зберігся у певній рудиментальній формі. Яскравим прикладом є альбомом «Дикі танці» (2004 р.) Руслани та її перемога на Євробаченні 2004 р.

На підставі вищевикладеного було зроблено такі висновки:

1. Зростання інтересу до залучення фольклорних надбань у різних галузях діяльності людини вимагає найдбайливішого збереження та вивчення фольклорних пам'яток, зокрема етномузикологами та музичними антропологами, для майбутніх поколінь та підготовки високого рівня культури кадрів, що беруться за цю справу.

2. Виконавський профіль, кількісний склад вокальних партій, вокально-технічні можливості голосового апарату й інші специфічні особливості колективу обумовлюють підбір народнопісенного матеріалу, специфічні методи та засоби інтерпретації й аранжування, які дозволять зберегти і розкрити семантику фольклорного твору.

3. Аранжування та обробки народних пісень повинні відповідати загальнокультурному світогляду та художньо-творчому мисленню як виконавців народнопісенного матеріалу так і рівню сприйняття потенційного слухача.

Література

1. Ивакин М. Аранжировка / М. Ивакин. М.: Музыка, 1980. 213 с.
2. Ленский А. Искусство хоровой аранжировки: Учеб. пособие. / А. Ленский. — М.: Музыка, 1980. — 344 с.
3. Лецвененко И. Г. Практическое руководство по хоровой аранжировке / И. Г. Лецвененко. — М.: Музыка, 1962. — 181 с.
4. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. / В. А. Самарин, Ред. М. М. Саломахо. — М.: «Академия», 2002. 352 с.
5. Щербіна І. Нова методологія дослідження української народної інструментальної традиції в галузі етноорганології. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Дрогобич: Коло, 2007. — 544 с. / І. В. Щербіна // Народна творчість та етнографія. 2008. — №1. — С. 135–137.
6. Щербіна І. В. Засоби сучасної інтерпретації музичного фольклору з метою збереження первинної семантики / І. В. Щербіна // Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта: на зламі тисячоліть: Матеріали міжнар.

- наук. конф. / Харк. держ. акад. культури: Під ред. проф. В. М. Шейка, проф. М. В. Дяченка, канд. пед. наук С. В. Сищенко. Х.: ХДАК, 2004. С. 194–195.
7. Щербіна І. В. Специфіка аранжування українського пісенного фольклору для різних видів колективного співу / І. В. Щербіна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Під загальною редакцією Н.Є. Тригуб. — Х.: ХДАДМ, №1; 2; 3 / 2007. — С. 114–118.
8. Щербіна І. Интонационно-стилевой модус мышления болгарских хоро («Не найде ли моя меден кавал», «Царските коне опасали босилека на Яна») / Ина Щербина, Виктория Бескорсая // Българите в Северното Причерноморие. Изследования и материали. — Т. 10. — Одеса Велико Търново, 2009. — С. 359–368.

Рассматриваются тенденции развития украинского музыкального фольклоризма в современном вокальном искусстве, специфика художественной интерпретации и аранжировки народного песенного материала для певческих коллективов различных по функциям творческой деятельности.

Ключевые слова: фольклоризм, вокальное искусство, художественная интерпретация, аранжировка, коллективное пение.

The tendency of the development of the Ukrainian music folklorism in the modern vocal art is considered as well as the specificity of the art interpretation and the arrangement of the nation songs for singing bands different of the art activity functions.

Key words: folklorism, vocal art, an art Interpretation, arrangement, collective singing.

Додаток 1

Структура поетического текста			Структура музыкального текста		
1.1. «Мари Доне, бяла Доне, Като метеш двори	4 (2+2) 4 (2+2) 6 (2+2+2)	A1 (a1+a2) B1 (б1)+a2 B1 (в1+в2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	+ I(П) + I(П) + I(П) + Θ(I. t) + Θ	A1 B1 B1
1.2. Мари Доне, бяла Доне, Като метеш, Доне.	4(2+2) 4(2+2) 6(2+2+2)	A1 (a1+a2) B1 (б1)+a2 B1 (в1+в2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	+ I(П) + I(П) + I(П) + Θ + Θ	A1 B1 B2
2.1. Не наиде ли нящо, не наиде ли, бяла Доне, Моя меден кавал?	6(1+2+1+2) 8(1+2+1+2+2) 6(2+2+2)	Г1 (r1+r2) Г2 (r1)+a2 Д1 (д1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П) ПП + П П + I(П) + Θ(I. t) + Θ	A2 B2 B1
2.2. Не наиде ли нящо, не наиде ли, бяла Доне, Моя меден кавал?	6(1+2+1+2) 8(1+2+1+2 +2)6(2+2+2)	Г1 (r1+r2) Г2 (r1)+a2 Д1 (д1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П) ПП + П П + I(П) + Θ + Θ	A2 B2 B2
3.1. «Найдох, найдох, млади момко, намама го дадох.	4 (2+2) 4(2+2) 6(1+2+1+2)	Ж1 (ж1+ж1) З1 (з1+з2) И1 (и1+и2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	+ I(П) + I(П) + I(П) + Θ(I. t) + Θ	A2 B2 B1
3.2. Найдох, найдох, млади момко, намама го, момко	4(2+2) 4(2+2) 6(1+2+1+2)	Ж1 (ж1+ж1) З1 (з1+з2) И2 (з1+и2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	+ I(П) + I(П) + I(П) + Θ + Θ	A2 B2 B2
4.1. В сандък да го тури, в сандък да го тури, момко, да се не изгуби	6(2+1+1+2) 8(2+1+1+2+2) 6(1+1+1+3)	К1 (к1) К1 (к1)+з2 Л1 (л1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П) ПП + П П + I(П) + Θ(I. t) + Θ	A2 B2 B1
4.2. В сандък да го тури, в сандък да го тури, момко, да се не изгуби	6(2+1+1+2) 8(2+1+1+2+2) 6(1+1+1+3)	К1 (к1) К1 (и1)+з2 Л1 (л1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П) ПП + П П + I(П) + Θ + Θ	A2 B2 B2
5.1. До вечера ела, момко, На нашта седянка.	6(1+3+2) 2 6(1+2+3)	М1 (м1) з2 Н1 (н1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	+ I(П) + I(П) + I(П) + Θ(I. t) + Θ	A2 B2 B1
5.2. До вечера ела, момко, На нашта седянка.	6(1+3+2) 2 6(1+2+3)	М1 (м1) з2 Н1 (н1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	+ I(П) + I(П) + I(П) + Θ + Θ	A2 B2 B2
6.1. Хем да си го вземеш, хем да си го вземеш, момко, и да си посвириш	6(1+1+1+1+2) 8(1+1+1+1+2+2) 8(1+1+1+3)	О1 (o1) О1 (o1)+з2 Н1 (н1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П) ПП + П П + I(П) + Θ(I. t) + Θ	A2 B2 B1
6.2. Хем да си го вземеш, хем да си го вземеш, момко, и да си посвириш	6(1+1+1+1+2) 8(1+1+1+1+2+2) 8(1+1+1+3)	О1 (o1) О1 (o1)+з2 П1 (п1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П) ПП + П П + I(П) + Θ + Θ	A2 B2 B2

УДК 78.01

М. А. Ластовецький

Актуальні проблеми підготовки музикантів-фахівців для сучасної вищої школи

У статті розглядаються актуальні проблеми, притаманні вищим музичним закладам України на сучасному етапі підготовки високопрофесійних фахівців.

Ключові слова: атестація, наказ, спеціаліст, проблема, музична освіта.

Актуальність. Музична освіта України на даний момент переживає непростий період. Попередня традиційна модель підготовки спеціалістів даного напрямку, яка достатньо позитивно зарекомендувала себе впродовж багатьох десятиліть, зараз вимагає оновлення та реорганізації, виходячи із вимог сучасності. Нова освітня модель, великою мірою орієнтована на досвід освітніх технологій Заходу, не завжди координується з напрацюваннями, сформованими в процесі багаторічної підготовки музичних фахівців. Попри великі здобутки музичної педагогіки в минулому, тепер вони повинні адаптуватись до потреб сьогодення, виходячи із загальної концепції розвитку освіти в Україні.

Мета статті — розглянути низку проблемних моментів музичної освіти, зокрема, її вищої ланки, які виникли в останні роки і наголосити на необхідності більш виваженого підходу до її реорганізації в майбутньому.

Національна доктрина розвитку освіти України в ХХІ ст. визначає, що освіта «є засобом відтворення й нарощування інтелектуального, духовного потенціалу народу...» [10]. Нові умови суспільного розвитку висувають підвищені вимоги до якості освіти, її ефективності. На розвиток національ-

ної системи освіти й виховання впливають небачені в минулому обсяги суспільних еволюційних процесів, освітніх обмінів, гуманізація, гуманітаризація, демократизація, інформатизація, інноваційні (інтерактивні) моделі навчання як наслідок глобалізаційного «буму» і тотальної комп'ютеризації. Зміна парадигми організації навчального процесу розглядається як найбільш ефективний засіб підвищення якості освітніх технологій. В основі нової концепції навчання — курс на заміну попередньої «традиційної» моделі освіти, яка базувалась на «стандартних» показниках засвоєння і відтворення інформації — сучасною, пріоритетною, метою якої є всебічний розвиток особистості. Таке завдання поставлене перед всіма вищими навчальними закладами України, незалежно від напрямів їх освітньої діяльності, зокрема, і перед музичними.

Переорієнтація навчального процесу з метою виховання уміння й бажання використовувати набуті знання для максимальної самореалізації особистості в сучасному конкретно перенасиченому світі — надзавдання освіти, починаючи з критичної оцінки її системи, її відповідності потребам і запитам сьогодення. Сучасна система освіти, насамперед, музичної, вимагає серйозного вдосконалення, як і її структура

та зміст з метою все більшої переорієнтації на особистісну педагогіку. Неоцінену роль тут відіграватиме комп'ютеризація освітніх процесів, використання комп'ютера для вивчення будь-якого предмета і вміння, за його допомогою спілкування і отримання знання через Інтернет. Широке використання комп'ютерних технологій в сучасній педагогіці може настільки кардинально змінити процес формування самодостатньої творчої особистості (застосування дистанційного навчання, вибір довільних програм і моделей навчання, відсутність формальних та заформалізованих стимулів для заохочення продуктивної інтелектуальної праці і т.п.), що в недалекому майбутньому можна буде констатувати її дійсно нову якість.

На сьогодні в системі підготовки музикантів-фахівців накопичилась низка проблем, які вимагають невідкладного вирішення. Як відомо, система освіти — це мережа навчально-виховних закладів і органів керування ними. Органами державного управління музичною освітою в Україні є Міністерство освіти і науки, молоді та спорту, Міністерство культури та місцеві органи влади і самоврядування з їх відповідними структурними підрозділами (сюди також входять і фахові атестаційні комісії). Таке «багатоярусне» управління відзначається доволі розгалуженою адміністративною підпорядкованістю. Наприклад, переважна більшість музичних училищ України є комунальними закладами обласних рад, вони безпосередньо підпорядковуються управлінням культури обласних державних адміністрацій, начальники яких заключають (або продовжують) контракти з директорами училищ, їх фінансування здійснюється з обласного бюджету. Міністерство культури розробляє галузеві стандарти вищої освіти, навчальні плани та програми, координує і очолює методичну роботу, призначає голів державних кваліфікаційних комісій, розробляє і наказово впроваджує Положення про атестацію викладачів і концертмейстерів (з

2011 р.), також доносить до навчальних закладів щорічні плани прийому студентів на перший курс державної форми навчання. Міністерство освіти і науки, молоді та спорту затверджує Правила прийому до училищ на основі ним же розроблених щорічних Умов прийому, контролює хід вступних кампаній, аналізує, фіксує та видає накази про їх результати, на основі базових навчальних планів розробляє та затверджує типові навчальні плани, санкціонує виготовлення дипломів та атестатів про повну загальну середню освіту (для тих випускників, які поступили в училище зі свідоцтвом про базову загальну освіту), один раз на п'ять років проводить ліцензування та сертифікацію навчальних закладів на право проведення ними освітньої діяльності з врученням їх випускникам дипломів молодшого спеціаліста (в склад атестаційних комісій, як правило, входять досвідчені спеціалісти-викладачі музичних академій та музичних училищ). З 2012 р. обласні управління освіти і науки проводять державну атестацію загальноосвітніх відділів училищ, які готують студентів I–II курсів для отримання ними повної загальної середньої освіти. Згідно п. 8 Загальної частини Положення про державний вищий навчальний заклад (затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 5 вересня 1996 р. № 1074) «... вищі навчальні заклади першого рівня акредитації (технікум, училище та інші прирівняні до них за результатами акредитації вищі навчальні заклади), ... готують фахівців: на основі повної загальної середньої освіти — з присвоєнням кваліфікації молодшого спеціаліста; на основі базової загальної середньої освіти — з присвоєнням кваліфікації молодшого спеціаліста та з одночасним отриманням повної загальної середньої освіти» [11].

На жаль, розгалужена багатовекторність адміністративного підпорядкування не завжди приводить до узгодженості виконавських дій «реципієнтів» з нижчих ланок системи. Зразком таких непорозумінь може

бути процес впровадження Типового положення про атестацію педагогічних працівників, затвердженого наказом Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 06.10.2010 р. № 930, яке набрало чинності з 30 грудня 2010 року (наказ зареєстрований в Міністерстві юстиції України 14 грудня 2010 р. за № 1255/18550) [8]. До цього діяло попереднє Типове положення про атестацію педагогічних працівників України, затверджене наказом Міністерства освіти від 20.08.93 р. № 310 [6]. Важко зрозуміти критерії можливих мотивацій тієї поспішності, з якою був впроваджений (фактично, в кінці I семестру навчання) наказ № 930, Типове положення якого з цілого ряду пунктів суттєво відрізняється від Типового положення попереднього наказу № 310, за яким атестаційні комісії навчальних закладів працювали перші чотири місяці 2009–2010 навчального року, особливо, якщо керуватись принципом неприпустимості зворотної дії в часі законів та інших нормативно-правових актів.

Як казали древні, «*Dura lex, sed lex*», — хоч і в іншому значенні, але прийняті закони (читай накази) потрібно було виконувати, перебудовуючись «на ходу». Виникло безліч питань стосовно доцільності нового атестаційного Положення посеред навчального року, на які Міністерство відповіло «твердо» і швидко. Вже 06.01.2011 р. був розісланий його лист (№ 1/9–6) «Про застосування Типового положення про атестацію педагогічних працівників», в якому, зокрема, приписувалось: «Направляємо для виконання наказ Міністерства освіти і науки від 6 жовтня 2010 року № 930. Доручаємо забезпечити дотримання вимог цього наказу та організувати вивчення норм, які містяться у Типовому положенні про атестацію педагогічних працівників, працівниками місцевих органів управління освітою, керівниками та педагогічними працівниками навчальних закладів». Вивчення норм нового Типового положення про атестацію було організовано стрімко і успішно, але ... знову виникла низка запитань, чи не найбільше

стосовно його пункту 3.20, в якому стверджувалось, що кваліфікаційна категорія викладача з дисципліни, з якої атестувався, поширюється і на педагогічне навантаження з інших дисциплін *тільки при умові проходження курсів підвищення кваліфікації викладачем зокрема з кожної з цих дисциплін* (підкреслення моє — М. Л.). Такої вимоги в попередньому Типовому положенні не було, а часу для того, щоб її виконати вже не було, враховуючи місяць січень 2011 р.! Тому в спішному порядку було знайдено рішення, викладене в Листі Міністерства освіти і науки України від 26.01.2011 р. № 1/9–44 «Про застосування деяких норм Типового положення про атестацію педагогічних працівників»: «На численні звернення щодо застосування пункту 3.20 Типового положення <...> № 930 <...> роз'яснюємо ... Враховуючи, що Типове положення набрало чинності 30 грудня 2010 року, тобто вже після розподілу педагогічного навантаження вчителів у загальноосвітніх навчальних закладах, а *також керуючись принципом неприпустимості зворотної дії в часі законів та інших нормативно-правових актів* (підкреслення моє — М. Л.), при оплаті праці вчителів, які викладають два і більше предметів, до кінця поточного навчального року слід застосовувати правила, встановлені пунктом 2.6 Типового положення про атестацію педагогічних працівників України, затвердженого наказом Міністерства освіти від 20.08.1993 р. № 310 (зі змінами, внесеними згідно з наказом Міносвіти від 01.12.1998 р. № 419) [6; 7]. Тобто у таких випадках необхідно керуватися нормативним документом, який діяв на початок навчального року ...». (Хоч п. 3 наказу Міністерства освіти і науки України від 06.10.2010 р. № 930 гласить: «Визнати такими, що втратили чинність, накази Міністерства освіти України від 20.08.1993 р. № 310» (20176-93) «Про затвердження Типового положення про атестацію педагогічних працівників України», зареєстрований у Міністерстві юстиції України 02.12.93 р. за № 176, та від 01.12.98 р. № 419 (20192-98) «Про

внесення змін і доповнень до Типового положення про атестацію педагогічних працівників України», зареєстрований у Міністерстві юстиції України 15.12.98 за №792/3232) [8].

І щоб остаточно подолати сумніви і вагання на місцях відносно того, які застосувати нормативні документи під час атестації педпрацівників в 2011 р., Міністерство освіти і науки України 09.03.2011 р. видає наказ №216 «Про делегування повноважень щодо атестації педагогічних працівників», в якому доручає Міністерству освіти і науки Автономної Республіки Крим, управлінням освіти і науки обласних, Київської та Севастопольської міських державних адміністрацій «забезпечити проведення атестації педагогічних працівників навчальних закладів державної форми власності відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.10.2010 р. № 930, зареєстрованого в Міністерстві юстиції України 14.12.2010 р. за №1255/18550». Але на той час обласні управління культури вже отримали інструктивний лист за підписом одного з заступників Міністра культури, в якому «... керуючись принципом неприпустимості зворотної дії в часі законів та інших нормативно-правових актів...», дозволялось в 2010–2011 навчальному році проводити атестацію вчителів та викладачів музичних (мистецьких) навчальних закладів за Типовим положенням про атестацію педагогічних працівників України, затвердженого наказом Міністерства освіти від 20.08.93 р. № 310 (зі змінами, внесеними згідно з наказом Міносвіти від 01.12.98 р. № 419). Очевидно, підставою для цього інструктивного листа став згадуваний раніше лист МОН від 26.01.2011 р. № 1/9–44 в частині щодо заміни застосування пункту 3.20 Типового положення, затвердженого наказом №930 від 06.10.2010 р. на пункт 2.6 Типового положення, затвердженого наказом Міносвіти від 20.08.93 р. № 310.

Внаслідок такого «паралелізму» різних за змістом директивних документів,

в 2010–2011 н. р. в Львівській області (та в деяких інших) головне управління освіти і науки облдержадміністрації застосувало Типове положення про атестацію педагогічних працівників, затверджене наказом МОН №930 від 06.10.2010 р. [8], а управління культури — Типове положення про атестацію, затверджене наказом МОН від 20.08.93 р. №310 [6] (із змінами, внесеними згідно з наказом Міносвіти від 01.12.98 р. №419 [7]). Цікаво, що деякі вищі музичні навчальні заклади I-го рівня акредитації, щоб виконати директиви та **задовольнити вимоги обох управлінь**, проводили атестацію педпрацівників одночасно за двома наказами №930 та №310! В цьому була своєрідна логіка, адже декілька пунктів Типових положень, затверджених цими наказами, докорінно відрізнялись між собою! Крім пункту 3.20 нового Положення (про який вже йшлося), Міністерству довелося «розшифрувати застосування пункту 4.3 щодо змін в порядку присвоєння кваліфікаційної категорії «спеціаліст» (лист від 22.02.11 р. №1/9–118 «Про застосування Типового положення про атестацію педагогічних працівників») та пункту 5.7 про те, що педагогічні звання, **присвоєні до набрання гнності Типовим положенням** (підкреслення моє — М. Л.), вважаються такими, що присвоєні безстроково (лист від 06.01.2011 р. №1/9–6), тому що в пункті 5.7 Положення вказувалося, що педагогічні звання лише **присвоюються безстроково** (підкреслення моє — М. Л.), тобто з дня введення наказу в дію. (Нагадаємо, що згідно Положення 1993 р. педагогічні звання безстроково не присвоювались). До цього додамо, що обласними управліннями освіти і науки також давалися роз'яснення щодо застосування таких пунктів Положення як 3.17, 3.21, 4.3–4.6, 4.8.

Започатковану Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України традицію впроваджувати в життя нові атестаційні Положення після початку поточного навчального року продовжило Міністерства

культури України. 31 жовтня 2011 р. вийшов наказ Міністерства культури України № 75 «Про затвердження Положення про атестацію педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури» [5], зареєстрований Міністерством юстиції України 17 листопада 2011 р. за №1311/249, а саме Положення було опубліковано в Офіційному віснику України від 05.12.2011 р. № 92. Вихід такого Положення, яке регламентує умови атестації виключно педагогічних працівників сфери культури можна лише вітати, але час початку його офіційного застосування примусив знову «перебудовуватись на ходу», на цей раз, щоправда, лише управлінням культури облдержадміністрації. До прикладу, 03 жовтня 2011 р. за №201 управління культури Львівської облдержадміністрації видає наказ «Про проведення атестації педагогічних працівників мистецьких навчальних закладів області у 2011–2012 н. р. ... відповідно до частини четвертої статті 54 Закону України «Про освіту»..., наказу МОН «Про затвердження Типового положення про атестацію педагогічних працівників України» (наказ Міністерства освіти України від 06.10.2010 р. № 930 ...). Але 13 грудня 2011 р. з'являється наказ управління культури Львівської облдержадміністрації №251 «Про внесення змін до наказу управління культури облдержадміністрації «Про проведення атестації педагогічних працівників мистецьких навчальних закладів області» від 3 жовтня 2011 року №201»: «Провести атестацію педагогічних працівників мистецьких навчальних закладів культури області *відповідно до «Положення про атестацію педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури», затвердженого наказом Міністерства культури України від 31.10.2011 р. № 75»*. Оскільки ці два накази мають ряд суттєвих відмінностей, виникло кілька незгоджених в часі питань. Оскільки до 13 грудня 2011 р. діяло Положення наказу №930, то до 10 жовтня (у всіх Положеннях — остання

дата прийому заяв про атестацію) заяви про підтвердження педагогічних звань не приймалися, так як п. 5.7. даного Положення говорить, що педагогічні звання присвоюються і підтверджуються безстроково. Тому викладачі з педагогічними званнями, яким прийшов час чергової атестації, не були внесені в списки і до 20 жовтня — дати затвердження списків педагогічних працівників, які атестуються (п. 3.2 даного наказу). Довелось «в темпі» скласти списки таких викладачів і затверджувати їх додатковими рішеннями атестаційних комісій. Навздогін до наказу №930 Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України 20.12.2011 р. видає наказ № 1473 про зміни до Типового положення [9], в якому пункт 5.7. (про безстрокове присвоєння педагогічних звань) виключається. 12.01.2012 р. з'являється Лист Міністерства культури України №7–4/08–09 з додатком «Роз'яснення та рекомендації до проведення атестації педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури», п. 3. якого «Проведення атестації педагогічних працівників інших спеціалізацій, які викладають загальноосвітні дисципліни, інші предмети навчального плану (крім музичних, художніх, хореографічних, театральних, циркових)» говорить, що вищевказані викладачі атестуються атестаційними комісіями 1-го, 2-го, 3-го та 4-го рівнів із застосуванням вимог Типового положення про атестацію педагогічних працівників, затвердженого наказом Міністерства освіти і науки від 06.10.2010 р. № 930. Отже, на даний час в музичних училищах України та прирівняних до них інших навчальних закладах, одночасно діють два Положення про атестацію педагогічних працівників. Ці положення мають ще ряд суттєвих відмінностей, зокрема, у часі подання заяв на позачергову атестацію та ін.

Структура музичної освіти в Україні, хоч і успадкована від попередньої (політично

відмінної від теперішньої) держави, за багато десятиліть існування високим якісним рівнем кінцевих результатів довела спроможність бути «конкурентноздатною» і в сучасних умовах нового суспільного розвитку з його підвищеними вимогами до ефективності освітнього процесу. На сьогодні, це три взаємопов'язані між собою ланки: музичні школи (школи естетичного виховання) — музичні училища (коледжі) — музичні академії (консерваторії). Цілоком слухна сентенція про те, що неталановитих дітей немає, «спрацьовує» в музичних школах на початковому етапі музичної освіти, де відбувається їх своєрідне «фільтрування» на охочих та здібних до подальшого опанування музичним мистецтвом та таких, таланти яких згодом «прокинуться» на якомусь іншому поприщі, але вони, (хоч і на початковому рівні), залишаться музично освіченими людьми з відповідно прищепленими естетичними смаками. Музичні училища є середньою, центральною ланкою структури, оскільки вони регулюють напрямки діяльності своїх випускників, одна частина з яких повернеться в музичні школи навчати дітей або піде працювати в творчі колективи, а інша, найбільш професійно підготовлена, поступить в музичні академії, після закінчення яких поповнить колективи оперних театрів та філармоній, викладачів музичних училищ та тих же академій, різноманітних гастрольно-концертних організацій, займеться творчою, науковою та організаторською роботою в сфері музичної культури.

Зрозуміло, що успішне функціонування структури музичної освіти можливе тільки за наявності усіх трьох ланок, відсутність хоча б однієї з них неминуче призведе до вкрай негативних наслідків, оскільки зникнуть прямий і зворотній зв'язки їх взаємозалежності. Вже низка років у нас відбувається посилене копіювання освітньої моделі Заходу, в якій структура музичного навчання складається з двох ланок: музичний коледж — музична академія (консер-

ваторія). Науково-музикознавча діяльність там зосереджена в широко профільних університетах (т. зв. музикологія). Виникає закономірне питання: чи залишиться в майбутньому, коли організація освіти у нас повністю перейде на західний «штиб», теперішня «тричастинна» структура музичної освіти, переваги якої, порівняно з закордонними, беззаперечні? Наразі це питання залишається відкритим, без відповіді, через ряд проблемного характеру, вирішити які поки що не вдається. Перша з них виникла тоді, коли свого часу відбулась реорганізація освітніх інституцій у їх приналежності до вищих навчальних закладів: до попередньої «номенклатури» ввели нову і приєднали бувшу «середню ланку», тобто, зараз вищими навчальними закладами в Україні є технікуми, училища, коледжі, ліцеї, університети, інститути, академії, консерваторії. Це стало першим кроком в сторону майбутнього зменшення ланок структури музичної освіти. Була проведена диференціація вищих навчальних закладів і, відповідно до їх статусу, встановлено чотири рівні акредитації: I — технікуми, училища; II — коледжі, ліцеї; III–IV — університети, академії, консерваторії, інститути.

Очевидно, що в цьому ієрархічному реєстрі одночасно перебувають два різні типи навчальних закладів — попередній (технікуми, училища, університети, інститути, консерваторії) та сучасний, запозичений із Заходу (коледжі, ліцеї, академії). Якщо врахувати, що вже ряд років ми наполегливо культивуємо західну модель освіти у всьому, то стає зрозумілим, що з часом всі попередні типи освітніх закладів будуть поступово перетворюватись в сучасні (в музичному напрямку підготовки училища мали б бути реорганізованими в коледжі, а консерваторії — в музичні академії). До речі, цей процес вже розгортається: в Україні консерваторій практично не залишилось — одні музичні академії. Натомість з музичних училищ в коледжі «перейшли»

буквально одиниці: як правило, це ті заклади, які входять в наукові навчально-практичні (виробничі) комплекси, тобто, вони вже є складовою частиною музичних ВНЗ III–IV рівнів акредитації. Отже, можна зробити висновок, що зміна «триланкової» структури музичної освіти в Україні вже почалася! До речі, сусідня з нами Росія, яка має не менші, а значно давніші традиції музичної освіти, не надто поспішає її реорганізовувати, очевидно, зважаючи на «перевірену» приказку, що «від добра — добра не шукають». Там і дотепер зберегли традиційну назву консерваторії, музичні інститути (звичайно є і академії) та музичні училища (коледжі), також дитячі музичні школи.

Друга проблема, яка сьогодні стоїть перед сучасною вищою музичною школою, стосується освітньо-кваліфікаційних рівнів випускників музичних училищ, якщо останні будуть переведені в статус коледжів. Зараз в Україні встановлено такі освітньо-кваліфікаційні рівні для випускників навчальних закладів післяшкільної освіти: 1. Кваліфікований робітник; 2. Молодший спеціаліст; 3. Бакалавр; 4. Спеціаліст (магістр). Вищі навчальні заклади освіти (і музичні в тому числі) здійснюють підготовку фахівців за такими кваліфікаційними рівнями: 1. Молодший спеціаліст; 2. Бакалавр; 3. Спеціаліст (магістр). Через

неузгодженість програм підготовки спеціалістів в музичних училищах та академіях (консерваторіях) зараз неможливо вирішити проблему присвоєння випускникам училища освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» (коли училища набудуть статусу коледжів), тому що музичні академії згодні приймати випускників музичних училищ (коледжів) лише на перший курс навчання. В перспективі, коли в майбутньому зникне такий освітньо-кваліфікаційний рівень, як «Молодший спеціаліст», найбільш насущною проблемою вищої музичної школи України стане узгодженість всіх ланок освіти.

Цю проблему можна буде вирішити, скориствовавшись досвідом навчання випускників музичних училищ України на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів (інститутів), в яких випускників музичних училищ, які мають освітньо-кваліфікаційний рівень «Молодший спеціаліст», беруть одразу на третій курс з відповідним присвоєнням їм в процесі навчання освітньо-кваліфікаційних рівнів «Бакалавр» та «Магістр». Вирішення цього питання дасть можливість в майбутньому «нормалізувати» стосунки між вищими музичними закладами I–IV р. а., що дозволить піднести на більш високий рівень весь процес підготовки музичних кадрів України.

Література

1. Белік Л. Формування інтелектуальної освіти / Л. Белік // Школа. Інформаційно-методичний журнал. — 2010. — №10.
2. Державна національна програма «Освіта»: Україна XXI століття. — К., 1994.
3. Закон України «Про вищу освіту» від 07.07.2004 р. №14/2004.
4. Інноваційні технології навчання у ВНЗ I–II рівнів акредитації. Навчально-методичний збірник. МОН України. 2008 р.
5. Наказ Міністерства культури України № 75 «Про затвердження Положення про атестацію педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури», зареєстрований Міністерством юстиції України 17 листопада 2011 р. за № 1311/249.
6. Наказ Міністерства освіти України від 20.08.1993 р. №310 «Про затвердження Типового положення про атестацію педагогічних працівників України», зареєстрований у Міністерстві юстиції України 02.12.1993 р. за № 176.
7. Наказ Міністерства освіти України від 01.12.1998 р. №419 «Про внесення змін і доповнень до Типового положення про атестацію педагогічних працівників України», зареєстрований у

- Міністерстві юстиції України 15.12.1998 р. за № 792/3232.
8. Наказ Міністерства освіти і науки України від 06.10.2010 р. № 930 «Про затвердження Типового положення про атестацію педагогічних працівників», зареєстрований в Міністерстві юстиції України 14 грудня 2010 р. за № 1255/18550 та Типове положення про атестацію педагогічних працівників.
 9. Наказ Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 20.12.2011 р. № 1473, зареєстрований Міністерством юстиції України 10.01.2012 р. за № 14/20327 «Зміни до Типового положення про атестацію педагогічних працівників»
 10. Національна доктрина розвитку освіти від 17.04.2002 р. №347 / 2002.
 11. Положення про державний вищий навчальний заклад (затверджений Постановою Кабінету Міністрів України від 5 вересня 1996 р. №1074) // Вища освіта в Україні. Нормативно-правове регулювання. Зміни-3. Комплект редакційних матеріалів для оновлення. — Київ : Форум, 2007. — с. 140–158.
 12. Роз'яснення та рекомендації до проведення атестації педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури. Додаток до Листа Міністерства культури України від 12.01.2012 р. №7–4/08–09.
 13. Фасоля А. Особистісно зорієнтована освіта: від теорії до практики / А. Фасоля // Школа. Інформаційно-методичний журнал. — 2011. — №3.

В статті розглядаються актуальні проблеми, присущі вищим музикальним закладам України на сучасному етапі підготовки високопрофесійних спеціалістів.

Ключевые слова: аттестация, приказ, специалист, проблема, музыкальное образование.

The article examines the actual problems of the higher musical establishments of Ukraine on the modern stage of training the highly skilled specialists.

Key words: attestation, order, specialist, problem, musical education.

УДК 785.1:7.071.2

Е. В. Новицкая

Интерпретация произведений Ф. Шопена: редакторские и исполнительские аспекты (на примере Прелюдий, ор. 28)

В статье рассматриваются вопросы, связанные с прогением и реализацией авторского замысла в произведениях Ф. Шопена. Для рассмотрения и анализа были взяты наиболее популярные и адаптированные исполнительско-редакционные концепции.

Ключевые слова: интерпретация, редакция произведений, авторский замысел, Ф. Шопен, прелюдии.

Актуальность исследования. Трудно найти слушателя или исполнителя, который не был бы знаком с творчеством Ф. Шопена. В чем же кроется такая популярность наследия композитора? На этот вопрос каждый интерпретатор, в том числе и слушатель, может дать свой ответ, но очевидным остается главное — Шопену удалось вложить в свои произведения полную палитру эмоциональных красок и всю гамму чувств, а это именно то, что сродни человеческой душе. Но так ли легко поддается его музыка исполнительскому преломлению?

Всем известен афоризм «КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ». Своеобразно преломленная фраза могла в одно мгновение решить судьбу человека. Именно так и интерпретаторы творчества польского композитора по сей день «вершат» судьбу его шедевров, споря над вопросом исполнительской грамотности: «Я играю Шопена» либо «я играю ШОПЕНА».

Объект статьи — изучение творческого наследия Ф. Шопена.

Предмет анализа — исполнительско-редакционная интерпретация произведений Ф. Шопена.

На современном этапе развития искусствоведческой мысли наиболее важными аспектами изучения становятся сравнитель-

ный анализ и систематизация существующих исполнительских, редакционных концепций, отражающих основные тенденции восприятия и прочтения индивидом произведений польского композитора.

Изучением фортепианного наследия великого композитора занимались ведущие музыковеды и исполнители мира (Н. Голубовская, К. Клинвордт, А. Корто, Ю. Кремлев, Ф. Лист, Я. Мильштейн, Г. Нейгауз, А. Николаев, И. Падеревский и др.). Сам Ф. Шопен, будучи прекрасным пианистом и музыкальным критиком, слышал свои произведения как в исполнении известных пианистов-современников, так и мало известных музыкантов тех лет.

С каждым годом число почитателей его творчества только увеличивалось: Ю. Авдеева, В. Ашкенази, А. Герке, В. Горовиц, Д. Липати, А. Микеланджели, Л. Оборин, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, А. Слободяник, Данг Тхай Шон, М. Шимановская и др. Подтверждением этому является возникновение конкурса им. Ф. Шопена, зарождение целой плеяды музыкальных критиков, специализирующихся на изучении творческого, в том числе и интерпретационного, наследия польского композитора.

Отношение музыкальных критиков к исполнителям-шопенистам всегда было

показательным и неоднозначным. Так, Б. Асафьев, вспоминая исполнителей, в репертуаре которых был Шопен, особо выделял М. Балакирева за его «продуманную философию музыки Шопена, и в строгости и суровости, в аскетичности фразировки которой чулось стремление услышать в этой музыке мир величественных идей и дум...» [9].

Не менее ярким примером являлся и творческий путь В. Клайберна. По воспоминаниям Г. Нейгауза, у пианиста было прекрасное ощущение «шопеновской» формы, вместе с этим, другие исследователи, в том числе Дж. Кармайл, пианист Е. Малинин, замечали наличие некоторых интерпретационных недочетов, которые проявлялись в недостаточном осознании оригинального композиторского замысла. Со временем, процесс глубокого внутренне-го созревания позволил американскому исполнителю познать природу шопеновского мировоззрения и получить однозначные позитивные отклики со стороны прессы и критиков.

Искренность трактовки, отсутствие вычурности или легковесности замысла — основные критерии подлинного понимания творческого замысла и стиля Ф. Шопена. Многие педагоги-практики, начиная с самого Шопена, декларировали и претворяли соответствующие принципы в жизнь. Г. Г. Нейгауз подчеркивал, что чрезмерное внесение «своего» всегда «уносит много авторского», поэтому интерпретаторами должно «двигать», прежде всего, стремление к своеобразному и самобытному исполнению, которое полностью согласовывается с замыслом композитора, реальным образом и самой архитектурной произведением. Реализм, свойственный советской исполнительской школе, стал своеобразным «эталонным» пониманием и прочтения самобытного авторского стиля польского лирика. Именно поэтому наиболее яркими интерпретаторами произведений Шопена по праву считают пианистов, способных

«вжиться» во внутренний мир композитора, передавая именно его эмоции, чаяния, и не отягощая своей собственной исполнительской «историей» жизни (В. Ашкенази, Э. Вирсаладзе, Э. Гилельса, Я. Зака, Е. Малинина, С. Нейгауза, Л. Оборина, С. Рихтера, В. Софроницкого, Я. Флиера и других представителей).

Практически всех исполнителей, будь они пианистами, оркестрантами или вокалистами, можно разделить на субъективных и объективных музыкантов, исходя из присущей им манеры прочтения и реализации авторского замысла. «Субъективный» тип исполнителя выражает, прежде всего, в музыке самого себя, свое понимание и трактовку материала, которое он выдвигает на первое место, стараясь не выходить за рамки интерпретационного поля, что, в качестве положительного фактора, препятствует искажению авторского замысла. К пианистам с «субъективной» направленностью можно отнести Й. Гофмана, В. Софроницкого, В. Горовица и др.

Исполнитель «объективного» типа наиболее скрупулезно относится к передаче всего нотного материала, стилевых и исполнительских традиций, характерных как для данной эпохи в целом, так и для композитора в частности. Представителями течения с преобладанием «объективной» направленности в трактовке авторского замысла относятся Л. Годовский, А. Корто, С. Рихтер, С. Нейгауз и др.

Обратимся теперь к конкретным примерам трактовки творчества польского композитора. Так, произведения Шопена в исполнении Л. Годовского звучали совсем иначе, чем у его предшественников (например, у Т. Лешетицкого). Леопольд Годовский стремился к полной точности в передаче нотного текста. Исходя из этого, вопросы темповых градаций в конкретных опусах решались пианистом в соответствии с замыслом и традициями самого польского композитора, допуская преобразования лишь в сфере «динамической и ритмиче-

ской нюансировки, которые, в свою очередь, не противоречили сути самобытного авторского замысла. Исследователи относят такого рода преобразования к сфере эмоциональной интерпретации.

Т. Лешетицкий, напротив, допускал искажения в сфере прочтения оригинального нотного текста (трансформации как в самом нотном тексте, так и на метроритмическом уровне), что вызывало волну недовольства со стороны большинства представителей академического течения в исполнительстве.

Не менее скрупулезно, обстоятельно подходили к работе над трактовкой произведений Шопена Э. Гилельс, И. Гофман, С. Рахманинов, С. Нейгауз. Так, Э. Гилельс, будучи представителем классических традиций в исполнительстве, ставил во главу угла качественные показатели проникновения в авторский замысел и, особенно в авторские ремарки. Все это давало возможность самобытному стилю композитора брать решительный верх над демонстрацией технического потенциала исполнителя.

В ходе сравнительного анализа интерпретаторских концепций Л. Годовского и С. Рахманинова были выявлены некоторые общие моменты. Так, С. Рахманинов, продолжая традиции А. Рубинштейна, избегал внешней виртуозности и любого рода искажений метроритма, что особенно полно находило своё отражение в процессе работы над произведениями Ф. Шопена. Будучи представителем совершенно новой плеяды исполнителей, он обращал своё внимание на возможность проведения преобразований в сфере формообразующей динамики. Вышеуказанные привнесения были лишь вершиной айсберга. Вглубь же уходили существенные переосмысления в сфере постижения сущности музыкального образа, которые, в целом, не нарушали шопеновской самобытности.

Пленил «своим» Шопеном и С. Нейгауз. Оставаясь в музыке самим собой, ему, как натуре очень тонкой и чувствительной, не

надо было что-то выдумывать, дабы понять и претворить в жизнь композиторский замысел. Подобно великому поляку, представитель российской фортепианной школы во время своих выступлений никогда не играл «под копирку», всегда творил и по-настоящему проживал каждое произведение великого поляка от начала до конца.

Так же просто и правдиво звучали шопеновские произведения в исполнении Е. Малягина, особенно в его ранний период. По мнению критиков, его игра отличалась «задушевностью», «проникновенностью», будучи естественным во всех своих проявлениях.

Иначе трактовали шопеновское наследие И. Гофман и В. Горовиц. «Налёт» салонности характеризовал исполнительскую манеру многих пианистов той эпохи (Т. Лешетицкий, И. Падеревский). Стремление показать именно мир своих переживаний и эмоций, вызванных исполняемой музыкой, возможность свободного преломления нотного текста придавали произведениям польского композитора несвойственную им легковесность. Так, Е. Литерман замечал в манере исполнения пианистов «салонного типа» полный стилистический диссонанс, возникающий между оригинальным авторским замыслом и исполнительской трактовкой. Например, широкое шопеновское дыхание, имеющее вокальную природу, зачастую мельчало, излишняя свобода в исполнении ритмического рисунка (*rubato*) искажало авторский текст, что, в свою очередь, препятствовало «психологизации» жанра в малых танцевальных формах (опусы мазурок, полонезов, вальсов).

Несмотря на склонность к излишнему изяществу, Гофман-исполнитель был на шаг впереди своих современников, чему способствовал сформированный музыкальный вкус и прекрасное чувство формы.

Многие критики подчеркивали в отдельных произведениях Ф. Шопена раннего и среднего периода, исполняемых В. Горовицем, излишнюю легковесность и салон-

ность, что достигалось путем уменьшения значимости педализации, понижения уровня авторской динамики и снятия сквозного legato, что особенно затронуло жанр скерцо и ноктюрнов. Но все эти новопрочтения, принадлежащие мастеру «интимного» интонирования, носили достаточно обдуманый характер и не выходили за рамки принятого интерпретационного поля.

Не менее значительным был и вклад А. Корто в пропаганду творческого наследия Ф. Шопена. Исполняя шопеновские прелюдии в стиливых рамках, допущенных самим композитором, он «вдыхал в ноты свою собственную жизнь». Вместе с этим, В. Софроницкий, считая трактовку Корто достаточно убедительной, указывал на его склонность к излишней экспрессии. Так, в процессе реализации авторского замысла в Прелюдии h-moll, пианист «склонялся» к значительному форсированию динамики: вместо проникновенного шопеновского «sotto voce» Корто смело вводил более «мощную» нюансировку, что лишало образ субъективной окраски. С другой стороны, свободное прочтение композиторского замысла заставляло пианиста иначе подойти к развитию мысли и в Прелюдии gis-moll: на смену авторскому forte приходило глубокое внутреннее переживание событий, своеобразная «тихая кульминация».

Для самого же Софроницкого характерным было ещё более субъективное осмысление происходящего: «он играл и пел себя и только себя», растворяясь, прежде всего, в своём внутреннем мире, а не в замысле композитора. Вместе с этим, пианист с должным трепетом относился к авторскому тексту и форме. Так, сам музыкант вспоминал, что долгое время самобытность стиля Шопена давалась ему нелегко, исполнение его произведений оставалось дискуссионным и мало чем отличалось от скрябинской манеры. Пианист был уверен, что понимание и исполнение любого произведения польского мастера не возможно без внесения свежей исполнительской мысли, живой

фантазии с опорой на тонкий вкус и чувство меры. Отвергая излишнюю танцевальность и жесткость ритмического каркаса, Софроницкий с годами создал «своего» неповторимого Шопена.

Ведущие методисты и педагоги-практики, в том числе Г. Нейгауз, в процесс постижения и реализации шопеновского замысла вводят понятие «параллельной нюансировки», которое полностью соответствует стилистическим и исполнительским традициям польского композитора. Например, одновременное наложение исполнительского ritenuto на авторское diminuendo или ritenuto на crescendo способствует более выпуклому интонированию и осмыслению исполнителем мелодической линии.

Конец XX века ознаменовался триумфальным восхождением таких незаурядных исполнителей, как Л. Власенко, Э. Вирсаладзе, Н. Петров, В. Крайнев, В. Плетнев и др. В программе каждого из них мы вновь найдем произведения «великого поляка». Все они чувствуют его тонко, но очень индивидуально, неповторимо. Одни будут подходить к исполнению шопеновского наследия с опаской, как, например, Л. Власенко, пытаясь прочувствовать шопеновскую лирику с первой ноты, покоряя публику простотой и глубиной прочтения его произведений (Э. Вирсаладзе, Е. Малинин). Другие будут «искать» и «находить» «своего Шопена» с годами, вызывая бурные споры и критику в свой адрес. Но без всего этого, без постоянного поиска истины исполнителю невозможно найти себя в музыке, сформировать свой индивидуальный и неповторимый стиль.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что существуют две основные ветви исполнительских преобразований в шопеновском творчестве:

- а) преобразования в сфере формообразующей динамики (И. Гофман, Г. Нейгауз, А. Корто, В. Софроницкий, В. Горовиц и др.);
- б) преобразования в концептуальной сфере (С. Рахманинов, М. Юдина, В. Софроницкий, А. Корто).

Рассматривая вопрос, касающийся особенностей редакционного прочтения произведений Ф. Шопена, заметим, что данной проблемой так же занимались многие музыканты и музыковеды. Наиболее апробированными являются редакции К. Клиндворта, И. Падеревского и «Оксфордская»; не менее значимыми — подлинные немецкие, французские и английские издания. Например, Ю. Кремлев в монографии о Шопене с восторгом отзываясь именно об Оксфордской редакции, которая, по его мнению, наследует самобытные традиции великого композитора. О работе К. Клиндворта исследователь говорит в достаточно жестких тонах, обвиняя последнего в слепом наследовании традиций салонных показных виртуозов. Многим исполнителям эти обвинения кажутся практически беспочвенными, так как не противоречат шопеновскому пониманию роли основных элементов нотного текста. Однако именно чрезмерное обращение внимания исполнителя на малейшие изменения в динамической нюансировке, характере движения мелодической мысли спровоцировали появление критических высказываний со стороны противников салонного стиля.

Например, в редакторской версии прелюдии C-dur И. Падеревский, не указывая на *ritenuto* в последних тактах, даёт возможность исполнителю проявить инициативу и найти своё видение финального эпизода, тем самым заставляя его самостоятельно познавать нотный текст. Клиндворт, наоборот, невольно навязывает свою трактовку музыканту, предлагая определённым образом выстроить финал произведения. Именно поэтому лишь грамотный

и знающий несколько оригинальных исполнительских трактовок пианист сможет отнестись к его ремаркам с должным уважением, не нарушив границ интерпретационного поля.

Обращают на себя внимание и различия в записи самого нотного текста (распределение голосов по партиям и запись длительностей внутри такта). Так, сравнивая аспекты математической фиксации среднего голоса в Прелюдии C-dur, можно заметить, что ревизия, проведенная Клиндвортом, значительно прояснила момент строгой метроритмической фиксации длительностей, усложнив при этом визуальную сторону прочтения. Падеревский же, напротив, оставил запись простой для прочтения, но достаточно спорной по изложению (см. пример 1).

Во второй, третьей и четырнадцатой прелюдиях различия уже заложены на уровне определения единицы мышления. У Падеревского — это 4/4 и единица движения четвертная нота, у Клиндворта — *alla breve* и пульсация на 1/2 такта (см. пример 2).

Во всех своих редакциях Клиндворт старался тщательно выписывать всю схему голосоведения, вплоть до выделения мелодического голоса, в аккордовых построениях. Всё это значительно облегчало работу исполнителя над произведением благодаря включению дополнительного визуального контроля над всеми пластами звучащей фактуры. Вместе с тем, данное нововведение вызывало появление текстовых расхождений, причина которых крылась в введении энгармонических замен, предназначенных для визуального разъяснения графической картины, снятия диссонансов

Пример 1. Ф. Шопен. Прелюдия C-dur, ред. Падеревского



Пример 2. Ф. Шопен. Прелюдия a-moll, ред. Клиндворта



ющих звуков в аккордах и переосмысления роли формообразующей динамики (например, Прелюдии №10, 17, 20, 24 в редакции Клиндворта).

Что касается моментов прочтения мелизмов, то К. Клиндворт тяготел к их строгой фиксации, прочтению и исполнению с верхней вспомогательной ноты. Падеревский же придерживался устоявшегося правила записи и исполнения украшений с основной ноты, но в соответствии с законами шопеновского голосоведения (например, Прелюдия №24).

Подводя итоги, заметим, что, несмотря на существующие различия в редакциях И. Падеревского и К. Клиндворта, касающиеся графической фиксации нотного текста, обе редакции имеют право на существование. Клиндворт, стараясь указать исполнителю на важность малейших деталей шопеновского замысла, зачастую навязывал пианисту своё видение образа и приёмов его реализации (раскрытия), что вызывало в среде критиков недоумение и протест. Поборники «чистого» шопеновского стиля видели в этом желание редактора трансформировать авторский текст, особенно в сфере фразировки и метроритма. Падеревский, напротив, старался не лишать исполнителя возможности включиться в творческий процесс, проявляя инициативу и познавая глубины шопеновского стиля самостоятельно.

Таким образом, именно в этом и состоит главное различие субъективных и объективных редакторско-интерпретаторских концепций: навязывание своего видения картины мироздания или лишь указания на узловыe моменты, дающие молодым исполнителям «зеленый свет» для поиска истины.

Музыку великого поляка берут в репертуар практически все современные исполнители, анализируя всевозможные варианты редакционных и исполнительских версий. Трудно передать словами ощущения, которые оказывает на слушателя музыка, наделенная голосом вечности. Аккумулируя в себе знания по истории Польши и особенностям его менталитета, прежде всего молодые исполнители должны научиться вырабатывать своё видение произведений, лишённое бравады, техницизма, шаблонности и внутренней пустоты. И именно тогда у каждого музыканта «Шопен» сможет ожить неповторимыми музыкальными красками.

Музыку великого поляка берут в репертуар практически все современные исполнители, анализируя всевозможные варианты редакционных и исполнительских версий. Трудно передать словами ощущения, которые оказывает на слушателя музыка, наделенная голосом вечности. Аккумулируя в себе знания по истории Польши и особенностям его менталитета, прежде всего молодые исполнители должны научиться вырабатывать своё видение произведений, лишённое бравады, техницизма, шаблонности и внутренней пустоты. И именно тогда у каждого музыканта «Шопен» сможет ожить неповторимыми музыкальными красками.

Литература

1. Шопен, каким мы его слышим [Текст]: [сборник статей] / сост., вступ. ст., общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. — Москва: Музыка, 1970. — 310 с.
2. Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества. 3-е изд. // Ю. Ф. Кремлёв. — М.: Музыка, 1971. 605 с.
3. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. И. Мильштейн // Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. — С. 19–71.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 2-е изд. / Г. Нейгауз. — М.: Музгиз, 1961. — 319 с.
5. Николаев А. Шопен — педагог / А. Николаев. М.: Музыка, 1980. — 93 с.
6. Коган Г. М. Заметки об интерпретации Шопена / Г. М. Коган. — М: Сов. музыка, 1959, — № 6. — С. 128–135.
7. Лист Ф. Ф. Шопен. / Ф. Лист // 2-е перераб. изд. М.: Музгиз, 1956. — 426 с.
8. Асафьев Б. В. Шопен: Опыт характеристики // Шопен, каким мы его слышим: Сб. статей / ред. Хентова С. М. — М.: Музыка, 1970. — С. 46–109.
9. Асафьев об исполнительстве Грига, шопеновских исполнениях Балакирева и Лядова, об исполнительстве Скрябина и его прототипах и параллелях, о рапсодичности Рахманинова и Скрябина. Режим доступа: scriabin.ru/cit27.

У статті розглядаються основні питання, пов'язані з інтерпретацією авторського задуму у творах Ф. Шопена. Для аналізу були обрані найбільш популярні та адаптовані виконавсько-редакційні концепції.

Ключові слова: інтерпретація, редакція творів, авторський задум, Ф. Шопен, Прелюдії.

The basic problems, related the interpretation of the author's conception in F. Chopin's works are examined in the article. The most popular and adapted performance-editorial conceptions were taken for the analysis.

Key words: interpretation, release of works, author project, F. Chopin, Preludes.

УДК 785.1

В. М. Варакута

Темброве мислення диригента оркестру

Вперше в методичній літературі з диригування автор даної статті порушує проблему комплексного тембрового мислення, що включає аспекти: сприйняття характеру музики, тембрової експресії, характеру тематизму, художньої образності в процесі розвитку драматургії виконаного твору, а також історичних етапів еволюції тембру в оркестрових стилях різних епох: від Класицизму до сучасного Модерну.

Ключові слова: тембр, темброва експресія, характер тематизму, образність, концепція твору, темброва еволюція.

Актуальність дослідження. На перше місце серед усіх засобів впливу на сприйняття музики академік Б. Асаф'єв, як відомо, ставив тембр.

Професія диригента пов'язана з масштабним інструментальним різнобарв'ям оркестру, і тому передбачає добре розвинений тембральний слух. Через виразність колориту оркестрової звучності, що надихає виконавця, розкривається зміст твору, його драматургія. Тому тембр дуже важливий засіб музичної виразності. Це підтверджується рядом факторів з оркестрової практики.

За допомогою тембру можна виділити особливу виразність окремих елементів музичного твору, будь-то мелодія, бас, акорд, відмежування фрази або цілої частини, послаблення або підсилення контрастів тощо. Тому тембральний слух диригента покликаний відрізнити розмаїття відтінків тембру, окремих інструментів оркестру і його груп.

Тембр — складова комплексу виконавських виражальних засобів, до яких входять: звуковисотна інтонація, динаміка, темп, ритм, штрихи, утворюючи цілісність оркестрової звучності. Роль тембру в цьому комплексі — це одухотвореність

образу, його внутрішнє багатство, відтінки настрою, поетичність, в окремих випадках — емоційна насиченість, рельєфність мелодії та окремих її деталей. Ці різноманітні, різнопланові змістовно-виражальні можливості тембру обумовлюють величезний діапазон творчого, виконавського прочитання диригентом оркестрової партитури.

Тембр — найнеобхідніший компонент драматургії твору, побудови та розвитку музичної форми. Він є носієм характерних, добре пізнаваних смислових ліній партитури. Як засіб музичної драматургії, тембр використовується композиторами для розширення образної сфери та перебігу емоційних настроїв, переживань.

Композитори різних епох завжди надавали великої уваги тембру.

Ілюстрацією еволюції використання художніх можливостей тембру може слугувати порівняння партитур старовинних і сучасних оркестрових творів.

Так, Клаудіо Монтеверді (1567–1643 гг.) одним із перших застосовує *glissando* на тромбоні, *pizzicato* та подвійний штрих у струнних, саме як тембральні барви. Пізніше, Жан Філіп Рамо (1683–1764 гг.), з метою більш витонченої оркестрової виразності

та темброво-колористичної свіжості звучання, утворює шестизвуччя дерев'яних духових інструментів, застосовує більш чітке розподілення інструментів на мелодійні, акомпануючі та педальні, вводить у партитуру групу мідних духових — валторни, труби, — як тембральні барви.

І. С. Бах, Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт доручають мідним духовим, разом з ударними інструментами, функцію фанфар як підсилюючий тембральний засіб в *tutti* та акцентованих моментах. Багатьма іншими композиторами тих епох ведеться пошук застосування тембру для відтворення картин природи, фантастики, різних почуттів, настроїв, гумору, іронії, картин народного побуту тощо.

Оркестр Л. Бетховена, що відображає пафос масовій аудиторії, підпорядкований, перш за все, передачі ідей, неймовірно заряджений як емоційно, так і ритмічно, вже не може обмежитися тільки раніше використовуваними колоритними засобами. Нові бетховенські драматургічні завдання вимагають і відповідних тембральних фарб: від розширеного складу мідної духової групи (тромбони) та дерев'яної (контрафагот), до введення, як рівноправного учасника симфонічного дійства, хору (Симфонія № 9), що тембрально дуже підсилює ефектність драматургічного розвитку і його вплив на сприйняття слухацькою аудиторією.

У композиторів романтичного стилю (К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Г. Берліоза, ін.) на першому плані звучать колористичні якості інструментів. У творах цих авторів тембр виконує драматургічну функцію, як головний засіб у розкритті найвитончених почуттів людини (ліричних, драматичних, споглядальних, скорботних, радісних та ін.).

Володіючи виключно чутливим тембральним слухом, К. М. Вебер виявив невичерпну винахідливість у використанні оркестрових засобів. Яскрава сценічність, мальовничість, використання «лейттембрів» валторни, відкриття нових тембральних можливостей у низькому регістрі клар-

нета і флейти, індивідуальність тембру високих та низьких звуків струнних інструментів, сурдин і *divisi* скрипок в опері «Евріанта», зробило веберівські партитури неперевершеними в музиці епохи зародження романтичних ідей, а разом і в мистецтві інструментовки.

Г. Берліоз широко використовував характерні якості тембру різних струн, прийом унісону мідних духових (для тем підкреслено урочистого характеру). Новою темброво-змістовною функцією він надає ударним інструментам. У нього зустрічаємо унікальний приклад сольного використання чотирьох литавр. Настроєні в акорд, вони виконують програмну функцію — звукозображальну (заключний розділ третьої частини «Фантастичної симфонії»). Тембр ударних інструментів стає у Берліоза носієм самої музичної ідеї.

Досконале знання можливостей оркестрових інструментів дозволили М. І. Глінці створити велику кількість вельми оригінальних тембрових сполучень. Йдеться про поєднання колориту різних компонентів фактури, а не лише про утворення формально-складових тембрових сполучень. Так, наприклад, для отримання чарівно-казкового колориту в четвертій дії опери «Руслан і Людмила» Глінка застосовує легкі флажолетні акорди арфи, у поєднанні з нижнім тембром скляної гармоніки. Використовуючи всю складну систему оркестрових тембрів, тембрових кульмінацій, динамічних нагнітань, включень та відключень як окремих інструментів, так і цілих груп, М. Глінка в «Камаринській» створює яскраве вираження розвинутого дійства.

П. І. Чайковський дуже широко застосовує тембр як драматургічний засіб. В його творчості драматургія тембрів — це і посилення емоційної напруги, і психологічний стан дійових осіб (опера), і філософські роздуми (скорботні, зосереджені тощо). Середовищем, у якому задуми композитора втілювались у найвищі форми та досягали величезної сили впливу на слухача, був

оркестр з його колосальними тембровими можливостями. Велике значення Чайковський надавав тембрам духових інструментів. Наприклад, солююча валторна або унісон валторн (початок Першого фортепіанного концерту *b*-moll), солюючий гобой (Симфонія №4, II частина), фанфарний сигнал двох труб («Італійське каприччіо»), ін. Завдяки такій інструментовці музика Чайковського має чітко виражений, образно-барвистий характер оркестрової звучності.

Великої уваги надавав тембрам і С. В. Рахманінов. В його партитурах — розмаїття зміни тембрів, регістрів, чітке розподілення функцій між певними групами інструментів, вміння економно й художньо доцільно застосовувати оркестрові барви та засоби. Для передачі фантастичних образів містики, Рахманінов застосовує сурдину мідних духових та струнних інструментів, а гугнявий тембр засурдинених альтів вельми влучно передає образ «смерті» в «Симфонічних танцях». Звучання низького регістру дерев'яних духових, введення в партитуру саксофона (як імітацію людського голосу), різноманітне колористичне комбінування ударних інструментів і багато інших прийомів виконують драматургічно змістовну функцію в його творах.

Експресіоністичність музики О. Скреябіна пояснює використання тембру групи мідних духових як основного динамічного фактора. Тематизм «Поєми екстазу», ніби народжений для мідних інструментів, зокрема, для труби соло. Тембр, як змістовно дуже важливий засіб, Скреябін застосовує в «Поємі екстазу» (тембри органу та дзвона). А у партитурі симфонічної поеми «Прометей» з'являються хор, солююче фортепіано (як інструмент-барва) та величезний склад оркестру.

Пізніше, для відображення музичними засобами голосів живої природи, самого життя, композитори застосовують тембри багатоголосного оркестру більш різноманітно та витончено. Наприклад, О. Мессін, щоб створити ефект голосів весни, пташиного співу, цвітіння та радощів життя, в партиту-

рі «Пробудження птахів» для фортепіано з оркестром змальовує 38 назв голосів птахів. І. Стравінський і Б. Барток використовують угорські цимбали як яскраву колоритну барву. Ці композитори демонструють і зовсім нову трактовку групи ударних. Особливість їхнього тлумачення ударних, — це тенденція до розширення тембрового діапазону оркестровими засобами за рахунок винахідливості звуковидобування, переконливо доводячи своїм мистецтвом, що ударні інструменти можуть успішно виступати в найрізноманітніших комбінуваннях з іншими тембрами. Наприклад, І. Стравінський в партитурі «Орфея» поєднує низький регістр арфи (біля резонатора) з литаврами. При цьому арфа і литаври записані шістнадцятими. Ця басова комбінація збільшує точність атаки звука у литавр.

Д. Шостакович з мистецькою вишуканістю використовував експресивні можливості тембру ударних, зокрема, як певну змістовну барву (перший вступ малого барабана в темі нашестя із Сьомої симфонії, довга «прощальна» кода П'ятнадцятої симфонії, ін.). Цікаві приклади використання тембру ударних знаходимо у А. Хачатуряна. Ця група у нього досить велика (початок Третьої симфонії, струнні, підкріплені там-тамом та об'єднані з ним у tremolo). Велика щодо змістовного навантаження роль відводиться тембру ударних (у поєднанні зі струнними) в «Кармен-сюїті» Ж. Бізе — Р. Щедріна, де ця група повністю незалежна, не прив'язана фактурно до інших інструментів. У скрипковому концерті №2 А. Шнітке солююча скрипка часто об'єднується з ударними ансамблями.

Прикладів цілеспрямованого, осмисленого-змістовного використання різних тембрів та їх комбінацій безліч. Але зрозуміло, що вже на початку ХХ ст. колористичні межі симфонічного оркестру почали інтенсивно розширюватись, значно збільшився масштаб використання тембрового потенціалу симфонічного оркестру; з'являються нові ударні інструменти, удосконалюються

старі, що використовуються тепер у різноманітних ансамблевих сполученнях.

Значно розширилися і прийоми звуковидобування на духових інструментах. Широкого застосовування набули прийоми *glissando*, *frullato*, різні типи *tremolo*, прості і подвійні трелі, гра на одних клапанах, на мундштуці, «спів» в інструмент та підсилення слабких звучностей (наприклад, деяких акордів) за допомогою мікрофона.

Чимало прийомів на срунних інструментах мають ударний ефект (сильне *sul ponticello*, *collegno*), що тембрально зближує їх з ударними.

Тембр *campanelli* у поєднанні з вібрафоном, близький до тембру челести й фортепіано, що дозволяє об'єднати їх в єдину темброву групу.

Більшість ударних інструментів змінюють свій тембр в залежності від того, в який спосіб, — чим і де видобувається звук (удари по тарілці литавровою паличкою, паличкою із твердого фільтцу, із губки, дерева, металу тощо).

Способи звуковидобування суттєво впливають і на характер тембру тарілки. Тембр змінюється також і в залежності від місця удару (по краю, в середній частині) корпусу інструмента.

Музика, за своєю змістовністю, природно, має певну темброво-кolorистичну забарвленість.

Тембровий фактор відіграє особливу роль і у відтворенні поліфонічного тематизму, виконуючи діалогічну функцію у співставленні контрапунктичних ліній.

Отже, тембр не тільки характеризує образ, думку, настрої, відтворює почуття, але є засобом артикулювання складових мелодичної структури музичного твору. Диригенту необхідно розуміти, що характер будь-якої теми тісно пов'язаний з манерою виконавського вимовлення в темброво-інтонаційних обрисах звучності як окремих інструментів, оркестрових груп, так і цілого оркестру. Тобто тембр — критерій зігра-

ності ансамблю в будь-якому кількісному складі оркестрантів.

Названі складові розкривають в музиці її емоційний та естетичний зміст, відображають художній смак і культуру диригента, якому необхідна гострота емоційної реакції на перебіг тембральної модифікації при відтворенні відповідного потенціалу партитури.

Адже тембр суттєво впливає на динаміко-кінетичну сторону музичного твору і тим самим значно підвищує його семантичну наповненість одухотворено-живого виконання твору в кожному жанрі чи стилі.

Образність, що досягається за допомогою колориту, є дуже сильним драматургічним засобом. Динамічна, темпова напруженість, звукова перспектива, — усі ці чинники відбиваються в оркестрі як реальні колористичні фарби, презентуючи тембральні можливості сучасного інструментального складу симфонічного оркестру. До останніх належать також технологічні виражальні засоби, що виконують не менш важливу функцію тембру, тісно пов'язану зі звуковидобуванням: характер атакування звуків, вібрація, звуковедення, міра витримання звучності тощо. Диригенту треба враховувати також, що в різних інструментів час атаки звук різний; так, дерев'яним духовим потрібно більше часу, ніж смичковим. Відомо, що атака звука буває різною: м'якою, різкою, чіткою і т. п. Це накладає свій відбиток на сприйнятті тембру. Кожна лінія оркестрової групи або сольна партія — це не тільки тембро-образ, колорит, а частина цілого, що сприяє в розкритті цілісної виконавської концепції музичного твору.

Крім сказаного, диригент повинен також враховувати, що на художнє враження від тембру впливає і чіткість штриха — як своєрідної «дикції», віртуозного виголошення інтонації.

В історії музичного творення відомо чимало прикладів звернення композиторів до тембрів народних інструментів з метою кращого виявлення суті змісту або образності музики.

Наприклад, В.А. Моцарт використовує мандоліну в опері «Дон Жуан», а Дж. Россіні — гітару в опері «Севільський цирюльник»; Дж. Верді залучає невеличкий оркестр італійських народних інструментів в опері «Отелло» (хор поселян розважає стурбовану Дездемону); П.І. Чайковський у Другій симфонії вводить гармошку в склад симфонічного оркестру і т.п.; Н. Римський-Корсаков в опері «Травнева ніч» імітує бандуру звуками фортепіано в поєднанні з арфою; М. Глінка

відтворює звуки балалайки грою смичкової групи *pizzicato*. Подібних прикладів багато.

Сказане адресується, в першу чергу, диригентам-початківцям, з метою удосконалення фахового професійного слуху, який би дозволив чути музичну тканину партитури разом: як по вертикалі, так і по горизонталі, з усіма відтінками «тембрової експресії» (Б. Асаф'єв). Це допоможе у відтворенні всієї повноти художньо довершеного виконання музичного твору.

Література

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв // Избр. труды. — Т. 5. — М., 1957. — 324 с.
2. Давидов М. А. «Тези доповідей Всеукраїнської науково-теоретичної конференції» НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. С. 3–13.
3. Лашенко А. П. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. / А. П. Лашенко. К., 2008. — 286 с.

Впервые в методической литературе по дирижированию автор данной статьи поднимает проблему комплексного тембрового мышления, которое включает аспекты: восприятие характера музыки, тембровой экспрессии, характера тематизма, художественной образности в процессе развития драматургии исполняемого произведения, а также исторических этапов эволюции тембра в оркестровых стилях разных эпох: от Классицизма до современного Модерна.

Ключевые слова: тембр, тембровая экспрессия, характер тематизма, образность, концепция произведения, тембровая эволюция.

It is the first time in the methodical literature on conducting when the problem of the complex timbre thinking is raised. It includes the following aspects: the perception of the nature of the music, the timbre of the expression, the nature of the theme, the artistic imagery in the process of the drama executable work development, as well as the historical stages of the evolution of the tone in orchestral styles of different epochs — from Classical to modern.

Key words: timbre, timbre expression, the nature of the theme, the imagery, the concept works, timbre evolution.

Культурологія

УДК 316.722:34(477.75)

Л. К. Белый

**Культурологическая ситуация в
Автономной Республике Крым:
проблемы и перспективы развития в контексте
Закона Украины «О культуре» №2778 — VI от 14.12.2010 г.**

Культура Крыма рассматривается как анализ достижений крымского социума в духовной и художественной сфере, реализации творческого потенциала разных народов, проживающих в регионе, а также тенденции и недостатки в этой важнейшей сфере человеческой жизнедеятельности. Излагается концепция эффективного развития культуры АРК на 2011–2015 гг.

Ключевые слова: антигностность, базовые учреждения культуры, законодательство, глобализация, диалог, динамизм, деидеологизация, парадигма, программа, концепция, трансформация.

Актуальность исследования. К началу XXI века, который определяется в доминирующей тенденции как век информатики и глобализации, всё яснее начинаем осознавать, что древо крымской культуры произрастает на неоднородной почве. Его мощные корни по-прежнему получают питательные соки в многовековых пластах крымской истории и имеют двойственную природу — культуры Запада и Востока. В средние века оно превратилось в многоствольное образование, которое в новое и новейшее время, включая начало XXI века, пройдя сложные эволюционные и революционные перевоплощения, приобретает ветвистую крону, на которой соседствуют поликультурные, мультикультурные и кросс-культурные побеги. Эта «полифоническая» культура, имея неустойчивые черты, представляет собой сегодня «большую оперу», бесконечное многоголосие, в котором каждая из этнических ветвей исполняет собственную партию. Такая раскрытая перед нами в начале ново-

го тысячелетия «полифоническая» картина, привлекает своим многообразием, имеет неустойчивые черты, обязывает нас внимательно и неустанно следить за характером, формами и содержанием её динамических процессов, обращая особое внимание на переменчивые подвижные процессы современности. Попытки отдельных лидеров увести крымские этносы в лоно национальных монокультур, в свете отмеченных выше тенденций, менее плодотворны и всё чаще вовлекают всех участников культурного процесса в сферу диалога, а вернее полилога, о чем настойчиво убеждают крымские ученые, прежде всего, Ф. В. Лазарев, М. С. Колесов, Д. С. Берестовская и др.

Целью настоящей работы является анализ современных проблем в культурной сфере Автономной Республики Крым. Для достижения цели будут поставлены следующие задачи:

- характеристика групп учреждений культуры в АРК;

- анализ научного изучения культурных процессов в АРК;
- рассмотрение основных «вызовов времени» по отношению к современной крымской культуре;
- анализ особенностей культурной политики в Крыму в трансформационный период.

Испокон веков Крым являет собой мозаику культур более ста народностей. Это стало причиной такого многообразия государственных, общественных и частных учреждений культуры и искусства. Действующая сеть вместе с творческими союзами, ассоциациями и фондами насчитывает более 1,7 тысяч институтов. Среди них наиболее значительную социально-культурную роль играют такие многофункциональные учреждения, как комплекс республиканских, городских и районных библиотечных систем — всего 693 библиотеки, 563 клубных учреждения и Домов культуры, 26 заповедников и музеев, 74 школы эстетического воспитания, 5 театров (4 из них носят высокое звание академический), крупнейшая в Украине Крымская филармония, 3 концертных профессиональных коллектива, предприятие киноvideопроката, 3 училища культуры и искусств, Крымский факультет Национального университета культуры и искусств, РВУЗ «Крымский университет культуры, искусств и туризма» и др. Эти институты обладают большим творческим и научным потенциалом, насчитывающим более 6 тыс. специалистов, которые своей деятельностью способствуют сохранению и развитию культуры Автономной Республики Крым [7, с. 4–15]. Их деятельность определяется государственными и региональными комплексными и отраслевыми программами. Координирует эту работу Министерство культуры Автономной Республики Крым, созданное в 1993 году, преобразованное в 2005 году.

Актуальный период анализа основных процессов охватывает 1990-е годы XX и начало XXI века. Такой подход обусловлен

тем, что в этот период осуществляется радикальная смена государственного устройства после 1991 года, что именуется постсоветским пространством, появлением на этом пространстве Украины как независимого государства и в её составе Автономной Республики Крым. Все эти события сопровождались сменой культурных приоритетов, политик и парадигм, изменением структуры, содержания и форм работы учреждений культуры и искусства не только на территории Украины, но и Крыма, как её составной части.

В соответствии с Государственной Концепцией культурной политики в Украине в начале тысячелетия произошли радикальные изменения в структуре и статусе действующих учреждений культуры и искусства. Практически эта работа завершена и в Автономной Республике Крым. Сегодня в республике действует четыре основных группы учреждений культуры: национальные, республиканские, коммунальные и частные. Этот процесс можно назвать «От монолита к мозаичности» [2, с. 8].

По своим культурологическим, социальным и статистическим показателям существенную роль в культурном развитии Крыма играют Национальная картинная галерея И. К. Айвазовского в городе Феодосии, Алушкинский, Бахчисарайский, Керченский заповедники, Ливадийский дворец-музей, Дома-музеи А. П. Чехова в г. Ялта, А. С. Пушкина в Гурзуфе, Леси Украинки в Ялте, М. А. Волошина в Коктебеле, краеведческие музеи в г. Евпатории, Феодосии и др. Широкую известность получили творческие достижения Крымского академического русского драматического театра им. М. Горького, Крымскотатарского академического музыкально-драматического театра, Симфонического оркестра Крымской государственной филармонии.

Неоценимый вклад в развитие культуры в разное время внесли великие славянские просветители Кирилл и Мефодий, А. С. Пушкин, А. П. Чехов, И. К. Айвазов-

ский, Леся Украинка, В. И. Вернадский, Исмаил Гаспринский и многие другие представители многонационального населения Крыма. Творческие успехи талантливых представителей художественной интеллигенции приумножали и приумножают славу нашего края — это Герой Украины, народная артистка СССР С. М. Ротару, мастер народного творчества В. С. Роик, Лауреат Национальной премии Т. Г. Шевченко, композитор А. С. Караманов, десятки художников, поэтов, композиторов, артистов, достойно представляющих многонациональный состав деятелей культуры и искусства.

Существенно отметить, что в этот период возрастает интерес к изучению культурных процессов учеными Крыма и других научных центров в Украине и странах СНГ. Такая тенденция начинает свой отсчет с 1993 года, когда впервые после обретения независимости Украины, была проведена конференция по теме «Культура Крыма на рубеже веков» в г. Симферополе. После этого данный процесс характеризуется увеличением количества и расширением тематики проводимых конференций, появлением новых учреждений и инициаторов таких мероприятий.

В последние годы в Крыму по проблеме культуры ежегодно проводится более 50 международных, республиканских, отраслевых, региональных и локальных конференций, «круглых столов», симпозиумов, имеющих конструктивное значение в культурной жизни населения Крыма. Наиболее крупными среди них являются Международная библиотечная конференция «Крым», «Культура народов Причерноморья», конференции, проводимые по программе международных фестивалей «Боспорские агоны» в г. Керчи и др. [2, с. 9].

Основные трансформации за этот сравнительно короткий период произошли в законодательстве, децентрализации, идеологизации, смене приоритетов в сторону национальной культуры, в которой

появились мозаичность, полиэтничность, мультикультуризм. Качественно новой ступенью в этом поступательном движении явилось принятие и введение в действие нового Закона Украины «О культуре» № 2778 — VI от 14.12.2010 г., в котором впервые в истории независимой Украины провозглашается «... признание культуры одним из основных факторов самобытности украинского народа — граждан Украины всех национальностей (далее — украинский народ)» [4, с. 4]. В данном нормативно-правовом акте определены также основные понятия, применяемые в правовом поле Украины, принципы, направления и виды деятельности в сфере культуры, задачи и формы работы всех ветвей и уровней власти на территории государства.

Культуре Крыма больше внимания стали уделять отечественные и зарубежные ученые. Выходят в свет труды Ф. В. Лазарева, М. С. Колесова, Д. С. Берестовской, В. П. Цветкова, В. П. Казарина, С. П. Пинаева и многих других, посвященные анализу состояния, развития, освещения проблем культурной сферы в изменяющихся общественно-политических и социально-экономических условиях.

Наряду с этим, имеется еще один нетривиальный, широкий взгляд, базирующийся на глубинном и существенном уровнях рефлексии, на характер и содержание современных культурных процессов, в свете которых очевидным становится тот факт, что в нашей неотдаленной по времени истории в очередной раз подтверждается закономерность принципиального несовпадения экономических, политических и культурологических тенденций развития социума. Если в двух первых слагаемых базовых основ общество переживало глубокий кризис, который сохраняет свои черты и в последние два года, одновременно культура, вопреки этим кризисам, приобрела новое качество и звучание, выраженное в расширении своего социального и творческого диапазона, как по исторической вертикали,

так и социальной, духовной, эстетической горизонтали, не имеющих аналогов в Крыму советского периода (до 1991 года). Как не парадоксально, но логически напрашивается вывод о том, что современное украинское общество становится, и во многом уже стало, богаче предыдущего советского общества в духовном многообразии, проявлении творческой свободы, выборе форм культурно-досуговой деятельности.

Как справедливо отмечает академик Ф. В. Лазарев «Человек есть акт, а не факт, есть дрящящая реальность, некая спонтанность события, случившегося ни почему. Любое событие отсылает нас к наличию соответствующего пространственно-временного интервала. Именно место, как топос производит метафизику присутствия» [6, с. 64]. Эта глубокая мысль открывает нам возможность рассматривать культуру Крыма как особый, уникальный, специфический социально-исторический и культурологический феномен нашего времени. Наиболее корректным в этом контексте осмысливать и объяснять его не как совершившийся факт со всеми устойчивыми, зримыми характеристиками, а как темпоральный процесс, имеющий не только поступательный, но и возвратный аспекты, для которого свойственна не линейность и многовекторность, а автономность происходящего, что отмечают в своих подходах к рефлексии культуры А. Дж. Тойнби и С. М. Каган. У первого мы заимствуем принцип «Вызова — и Ответа», у второго — принцип культурного развития по спирали.

Вызов, который пережила культура Украины и Крыма в обозреваемый период, можно оценить как средний для подавляющего большинства учреждений культуры и искусства и очень сильный, фактически ликвидировавший эти слабые звенья, для частного меньшинства преимущественно расположенных в сельской местности. Качественная характеристика и содержание этих вызовов впервые сформирована в ана-

литическом отчете Министерства культуры и туризма Украины за 2005 год «Украинская культура и реализация государственной политики в сфере культуры». Сформулированные в нём исторические вызовы носят общесистемный и глобальный характер. Авторы отмечают три категории вызовов, действующих в едином временном и социокультурном пространстве: первый — вызов смены общественного строя, второй — вызов открытости и глобализации, третий — национализма [1, с. 3–6].

Такие оценки корреспондируются с перечнем факторов, которые расцениваются, как серьёзные ошибки в культурной политике, имевшие место в предыдущие годы, оказавшие деструктивное воздействие на культуру Украины, особенно это коснулось провинции. В частности в Законе Украины «О Концепции государственной политики в сфере культуры на период 2005–2007 гг.», принятом 3 марта 2005 года, в п. 2 «Современное состояние культуры в Украине», говорится, что «в течение последнего десятилетия культура в Украине не только утратила соответствующее место среди приоритетов государственной политики, но и оказалась на периферии государственных интересов. Как следствие, образовался и далее увеличивается разрыв между так называемой официальной культурой, финансируемой из бюджета, и независимой и ориентированной на современные потребности культурной деятельности; стала хронической проблема неадекватного финансового обеспечения отрасли культуры; существенно ухудшилась экономическая структура расходов местных бюджетов на отрасль культуры: разрозненные культурные мероприятия так и не сложились в единую программу последовательного культурного развития» [5, с. 8–9]. Таким образом, если мы к перечисленным ранее трём вызовам прибавим четыре вышеизложенных проблемы государственной политики в сфере культуры, которые в контексте наших рассуждений соответствуют категории исторических форм вызова, мы

получим, как минимум семь вызовов, на которые должен был последовать ответ со стороны государства в виде альтернативы культурной политики и со стороны всего культурно-художественного пространства в виде региональных и локальных стратегий, программ и проектов. В нашей работе мы попытаемся проанализировать насколько адекватными и эффективными оказались действия и принимаемые меры всеми субъектами культурной политики и практики в Крыму, как в центре, так и на местах.

Таким образом, 1991–2000 гг. явились периодом глубокого кризиса в сфере культуры. Его последствия выразились в закрытии 300 клубов и библиотек в сельских населённых пунктах и в отдельных городах — Симферополе, Керчи, Армянске, Джанкое, Ялте, Алуште. Главными причинами было прекращение финансирования учреждений из профсоюзного бюджета, промышленных предприятий и совхозов, значительное сокращение ассигнований из республиканского и местных бюджетов. Наряду с образовавшейся задолженностью за охрану музеев, коммунальные платежи и энергоносители с 1995 года начали возникать долги по заработной плате. К примеру, в 1996–1998 гг. в сельских клубах, Домах культуры и библиотеках культработники не получали зарплату от 3-х до 16 месяцев. Такие же проблемы имели место в доме-музее М. А. Волошина, Симфоническом оркестре Крымской государственной филармонии, который в 1997–1998 гг. проводил акции протеста против ущемления прав, добивался выплаты заработной платы через суды.

К негативным факторам экономического характера добавлялись необоснованные административные меры. Об этом свидетельствует такой факт, как введение с мая 1995 года Указом президента Украины Л. Д. Кучмы моратория на проведение фестивалей, конкурсов, праздников, юбилеев и других увеселительных мероприятий.

В таких жестких социально-экономических и политических условиях, казалось бы, не до высоких материй, тем не менее,

творческий процесс, который держался на полном энтузиазме культработников, не останавливался. Вопреки всем негативным факторам в этот период создаются новые учреждения культуры и творческие коллективы: республиканская крымскотатарская библиотека им. И. Гаспринского, камерный хор «Таврический благовест», крымскотатарский ансамбль «Крым».

Как явствует из вышеизложенного, в условиях глубокого кризиса переходного периода усилиями Правительства, Верховной Рады Автономной Республики Крым, органов местного самоуправления, работников культуры и искусства к началу XXI столетия удалось сохранить в Крыму театры, музеи и заповедники, учебные заведения, с частичными потерями, в основном в сельской местности, библиотек, клубов, Домов культуры, школ искусств.

Постепенно стабилизировалось финансирование отрасли из республиканского и местного бюджетов, ликвидирована задолженность по всем статьям расходов, сохранена численность работников, которая в течение 1990-х неуклонно сокращалась.

Свидетельством тому являются позитивные изменения, которые постепенно раскрывают свой положительный, созидательный культуротворческий потенциал.

Во-первых, благодаря снятию идеологических, классовых и исторических ограничений.

Во-вторых, произошел динамичный переход в культуре от «монолита» к многообразию форм, широкой и развивающейся «мозаичности».

В-третьих, появляется больше реальной свободы художественного, культурного и социального творчества.

В-четвёртых, последовательно возрождаются и становятся фактом духовной жизни свобода совести и вероисповеданий, формируется реальная многоконфессиональная палитра свободных личностей. Церковь становится реальным, активным субъектом культурной деятельности.

В-пятых, современная культура становится всё более открытой для диалога в формате Восток-Запад, т. е. всех национальных и региональных культур не зависимо от существующего государственного строя и социального устройства общества.

Среди всех подходов, применяемых к характеристике процессов, происходящих в культуре Украины-Крыма, новым, ключевым принципом явилась трансформация, которая наиболее точно отвечает целям и задачам нашего исследования по многим причинам.

Во-первых, потому что процессы, которые происходили и происходят в избранном нами интервале по своему объективному характеру, содержанию и формам, целям и задачам, которые ставило перед собой новое украинское государство и общество, не в полной мере соответствуют традиционной терминологии. Во-вторых, после 2000 г. были предприняты новые политические и культурологические подходы к культурной сфере.

И, в-третьих, если до 1991 года к рассмотрению, изучению и определению стратегии и оценки практики развития культуры общества в советском государстве применялся исключительно арсенал марксистско-ленинской методологии и идеологии, то в 1990-е в украинских гуманитарных институтах и исследованиях ученых начали применяться подходы, методология и принципы конституирующейся в этот период новой науки — культурологии, опирающейся на нелинейные подходы.

По нашему убеждению, наиболее применим и корректен для историко-культурологического исследования культуры Крыма такой термин, как трансформация, который впервые был введён в 2000 г. и используется в современной науке. Логическим продолжением всех новых инициатив государства в сфере культуры, которые объявлены на первом Всеукраинском собрании работников культуры 23 марта 2000 г. в г. Киеве, в виде четырёх Указов

Президента Украины Л. Д. Кучмы, стала состоявшаяся 12–13 декабря этого же года Международная научно-практическая конференция «Культурная политика в Украине в контексте мировых трансформационных процессов», проведенная Украинским центром культурных исследований, Государственной академией руководящих кадров культуры и искусств в городе Киеве. Одним из конструктивных итогов этого представительного форума было введение в культурологический оборот нового термина — трансформация. С его помощью сформулирован новый взгляд на процессы и явления, которые происходили в культурной сфере после 1991 года. Кризисы и острые проблемы, потрясая все культурное поле, испытывая все институты общества на прочность, в конечном итоге, уничтожили лишь отдельные её фрагменты: локальные, периферийные, маломощные, неприспособленные к изменившейся политической, культурологической, социально-экономической ситуации, культурно-просветительные учреждения (сельские клубы и библиотеки), киноvideoproкат и «Ялтафильм», полученных в наследство от бывшего Советского государства.

Сохранившаяся огромная сеть учреждений культуры и искусства, не имеющая по количественным показателям аналогов в Европе, приобрела внутренние трансформационные изменения, которые нельзя воспринимать, как развитие, а скорее как укрепление, корректировка, порой повышение и понижение статуса социально-культурных нагрузок и особенно содержания и форм их деятельности. В процессе подобных метаморфоз преобладающее большинство приобрели новое качество. Сохраняя всё лучшее из предыдущего наследия стали использовать новые формы и содержание культурно-творческой деятельности. Их новой задачей становится требование охватить всё многообразие и богатство внутреннего национально-культурного пространства государства и актив-

но интегрироваться в мировой культурный процесс.

Происходящие в культуре процессы целесообразнее всего рассматривать в такой динамике и последовательности.

После распада СССР в августе 1991 г. и образования Украины как независимого государства, и государство, и культура оказались в качественно новой ситуации, в новом несоциалистическом постсоветском государстве, которое необходимо еще построить по несуществующему, неизвестному до этого времени новому социальному проекту и модели. Войдя в это новое, неизвестное постсоветское пространство — время в одном виде, как составляющая часть социалистической культуры бывшего СССР, она должна была вначале пройти мучительный, неизвестный для всех участников этого перехода путь радикальной трансформации и последующей презентации, адаптации и функционирования в новом государстве и новом качестве, стать презентабельной и востребованной как внутри изменяющегося украинского социума, так и за его пределами, в мировом культурном поле. В этом, на наш взгляд, заключается главный ключевой инновационный подход к пониманию всех непростых, решительных, существенных и фундаментальных изменений в культуре Украины и Крыма за этот исторический период. В этом временном интервале произошла полная смена всех компонентов, составляющих понятия культуры, вследствие которых она стала принципиально несравнима по формам, содержанию, смыслу, стратегической цели, отношениям к ней со стороны государства и социума от социалистической культуры советского периода. Это две разные культуры, и формирующуюся в непростых условиях культуру мы вправе классифицировать и рассматривать не как родственные социальные явления, не как происходящие друг из друга, по принципу преемственности фактов, а как новый уникальный культурный проект, не имеющий аналогов в истории Украины и

Крыма. Её нельзя рассматривать, как новый отросток на старой ветви, потому что он принципиально от неё отделён, а лучше всего, как совершенно новую ветвь на общем древе культуры восточнославянских народов. Это равноценно тому, что происходит в природе, когда в обыкновенную воду из-под крана мы наливаем очистительный раствор, к примеру «Гиацинт», и уже через 12 часов мы получаем новый продукт, который качественно отличается по всем экологическим параметрам.

На основании вышеизложенного мы выдвигаем собственный принцип определения культуры Украины на современном этапе, а происходящие изменения в этом временном интервале рассматриваем, как процесс формирования «новой ветви» мировой культуры.

Суммарным итогом этих локальных и глобальных трансформаций большинство институтированных и независимых учреждений культуры, искусств приобрели черты реальной многопрофильности, полифункциональности с несравнимо более широким диапазоном культурологической деятельности.

Важнейшей конструктивной составляющей трансформации политики государства в сфере культуры является осуществление перехода на практике от принципа «остаточности» во всех его конкретных негативных проявлениях, самовывживания и самосохранения к принципам государственной поддержки культуры и искусства; программно-целевого планирования и управления. Принципиально важно подчеркнуть, что программно-целевой принцип, применяемый в отрасли с 2005 года, является по своей реальной сути долгожданным принципом развития культуры на территории Украины и Автономной Республики Крым.

Думаю, не ошибёмся, если ответим, что ключевым моментом в определении нового курса поступательного позитивного движения в культуре Крыма стал агональный [3, с. 13] принцип развития.

В условиях последовательного формирования поликультуризма в крымском социуме мотивация состязательности между национально-культурными общинами, отдельными творческими коллективами и регионами полуострова на практике выразилась в формах очевидных успехов коллективного и индивидуального творческого роста, стабильности и мастерства во всех сферах культуры и искусства. Более устойчивые, очевидные результаты воздействия данного принципа стали рельефно проявляться после 2000 г. Подтверждением сказанному могут служить результаты творческих отчетов Автономной Республики Крым в г. Киеве, проведённые в 1999, 2001, 2004 гг. и их высокая оценка руководителями государства и Министерства

культуры и туризма Украины. Эта тема была представлена автором на Международной научно-практической конференции «Античная драматургия и современность», проходившей в г. Керчи в июле 2004 г. в рамках Международного проекта «Боспорские агонии».

Таким образом, исходя из изложенного выше материала, можно сделать вывод, что в новом Законе Украины «О культуре» №2778 — VI от 14.12.2010 г. созданы необходимые нормативно-правовые предпосылки для разрешения всех насущных проблем и трудностей. Поэтому одной из приоритетных задач органов власти всех уровней, деятелей культуры и искусства является обеспечение действенных практических мер по выполнению данного Закона Украины.

Литература

1. Украинская культура и реализация государственной политики в культурной сфере: аналитический отчет Министерства культуры и туризма Украины. Киев, 2006. — 324 с.
2. Белый Л. К. Культурный процесс в Крыму: диалог культур на рубеже тысячелетий / Л. К. Белый. — Симферополь: ООО ТД Палитра, 2007. — 224 с.
3. Гладкий В. Д. Древний мир: энциклопедический словарь / В. Д. Гладкий. — Город: Отечество, 1997. — 427 с.
4. Закон Украины «О культуре» №2778 – VI от 14.12.2010 г.
5. О Концепции государственной политики в области культуры на 2005–2007 гг.: Закон Украины от 7 мая 2000 г. // Голос Украины. — 2005. — 2 апреля.
6. Лазарев Ф. В. Вселенная культуры: стратегемы и ценности / Ф. В. Лазарев. — Симферополь: Сонат, 2005. — 327 с.
7. Основные показатели работы учреждений культуры и искусства Автономной Республики Крым в 2010 году: отчет. — Симферополь: Министерство культуры и искусств Автономной Республики Крым, 2011.

Культура Криму розглядається як короткий виклад досягнень кримського соціуму у розвитку духовної та художньої реалізації творчого потенціалу різних народів, що проживають в регіоні, а також тенденції та недоліки у цій важливій сфері людського буття. Викладається концепція ефективних змін у розвитку культури АРК на період 2011–2015 рр.

Ключові слова: агональний, античний, базові заклади культури, законодавство, глобалізація, діалог, динамізм, деідеологізація, парадигма, програма, концепція, трансформація.

The Culture of Crimea is regarded as the brief contribution of the achievements of the Crimean socium in the course of the development of the spiritual and artistic realisation of the creative potential of different folks of the region as well as tendencies and disadvantages in this important sphere of the human being. The project of the effective changes of the Crimean culture for 2011–2015 time period is reported.

Key words: agonal, antique, fundamental cultural institutions, legislation, globalization, paradigm, conception, transformation.

УДК 378.637.016:78

С. О. Деніжна

Культурологічні принципи технології евристичного навчання

У статті розглянуто культурологічні принципи, за якими розробляється технологія евристичного навчання.

Ключові слова: інноваційні педагогічні технології, технологія евристичного навчання, евристична ситуація культури.

Актуальність дослідження. За умов соціально-культурної трансформації, що передбачає зміни у формуванні ціннісних і світоглядних орієнтирів студентської молоді, відбувається набуття майбутніми фахівцями нової інтелектуальної якості. Прямування цими шляхами зумовлює потребу дослідження проблеми розкриття принципів, згідно з якими встановлюються нові взаємовідношення між людиною і світом, виявляється сутнісна ознака світогляду — людська універсальність, яка досягає вищого рівня свого вираження лише на засадах культури. Стає очевидним, що визначення культурологічної позиції майбутніх фахівців, нарощування їх інтелектуального потенціалу, а, отже, і розширення епістемологічного шару вищої освіти здійснюється при відтворенні духовних цінностей світової культури. Тому особливої значущості набуває розкриття ціннісних детермінант і культурологічних принципів технології евристичного навчання у вищих навчальних закладах.

Аналіз попередніх наукових праць і узагальнення результатів досліджень щодо культурологічних орієнтирів інноваційних технологій показав, що слід наголосити на доцільності побудови простору освіти як моделі соціокультурного простору, в якому здійснюється формування

«людини-культури» (В. Біблер), здатної до самореалізації і продуктивної діяльності з відтворення культурного середовища. Пропонована ідея ґрунтується на концептуальних положеннях В. Біблера, М. Кагана, У. Еко, К. Леві-Строса, Е. Левінаса, Ж. Ліотара, М. Мамардашвілі. Згідно з думками вчених, основний принцип побудови «архітектоніки» освітнього простору — це педагогічно організований процес спілкування, який розглядається як явище культури і спосіб її існування. Осягнення численних граней культурного універсуму, точок стику різних розумів має здійснюватись за умов створення таких культурних ситуацій, які дозволяють охопити цілісність і плюралістичність світу культури, його багатовекторність і багатоаспектність. Для прикладу: культурні ситуації типу «точки інтенсивності» (М. Мамардашвілі), «точки подиву» (В. Біблер), «точки фіксації» (М. Булгаков), «ефект відстані» (Е. Левінас), які створюються у процесі «міжкультурних діалогів».

Проте у педагогічній літературі залишаються не повністю розкритими культурологічні принципи, які задають сутнісний зміст культурологічній епістемології, виступають підставою для розробки технології евристичного навчання.

Актуальність проблеми дослідження зумовлена необхідністю розкриття культурологічних принципів, за якими відбувається розробка технології евристичного навчання, зорієнтованої на розвиток пізнавальної активності та продуктивного мислення студентів, цілісне опанування ними простору культури.

Мета наукової роботи — теоретичне обґрунтування та висвітлення культурологічних принципів евристичного навчання та технології їх впровадження у процес фахової підготовки студентів у вищих навчальних закладах культури і мистецтв.

Світосприймання навколишньої дійсності, поринання особистості в усе побачене, почуте, промовлене надає можливість використання численних глибинних ситуацій, людських доль і характерів, заглиблення у світ культурних смислів, які слід «прожити» і спроектувати студенту як суб'єкту спілкування. Створення моделей, що передбачає їх трансформацію у процесі пошуку «знаку» цих моделей у різних сферах культури, сприяє багатовимірному відчуттю особистості, формуючи у неї уявлення про знання як простір єдиної загальнолюдської культури.

Отже, процес інтелектуального пошуку має здійснюватись на основі *принципу моделювання образу світу* і передбачає освоєння індивідуального простору (як зовнішнього, так і внутрішнього) та простору полікультурного (взаємодія між суб'єктами спілкування з широким спектром інтерпретацій текстів і образів), що здійснюється на засадах діалогу як акту вільного творчого процесу.

Функціонування принципів *діалогічності та полілогічності* у процесі пізнання світу культури підтверджує значимість культурологічного підходу до підготовки майбутніх фахівців. Важливість такого підходу полягає в розширенні «горизонту» пошуків до культурно-філософського масштабу. З цього приводу на увагу заслуговують міркування М. Бахтіна, А. Гуревича, М. Кагана, Г. Кнабе, Ю. Лотмана, позиції

яких об'єднувало прагнення встановити взаємозв'язки між вищою освітою та історією і теорією культури.

Тому на відміну від традиційної адаптації до наявного соціуму, сучасна культуротворча вища школа надає своєму випускнику адекватне розуміння полікультурної ситуації, що склалася в суспільстві, формуючи здатність вільно орієнтуватися в ній, діяти, розвиваючи універсальні здатності людини (у т. ч. — уявлення, уяву, асоціативно-образне і творче мислення, емоційно-чуттєву сферу, цілісність світорозуміння), збагачуючи духовний досвід через культуротворчу діяльність її нових тенденцій і новоутворень.

Тому слід звернути увагу на рельєфний вияв загальної закономірності, суть якої полягає у прямій залежності соціальної історії від тенденцій розвитку світової культури. Так, вплив на особистість художньої творчості, сприйняття морально-естетичних ідеалів і норм суспільства, що сформувалися засобами мистецтва, значною мірою визначили становлення і розвиток «подійного тексту» соціальної історії. Ця закономірність стала характерною рисою часу, одним з найважливіших атрибутів нових педагогічних систем: у мистецьких текстах виявляються соціологічні, політичні, релігійні, психологічні, філософські доміанти культури. У цьому смислі у наукових працях йдеться про «поетику культури», «соціальну поетику мистецтва», «семіотику поведінки», «поетику життєбудови», які відображають взаємопроникнення різних «рядів культури».

Викладання дисциплін культурологічного циклу передбачає наявність кількох цілей для осмислення:

- зрозуміти як здійснюється зміна культурних парадигм,
- осмислити рефлексію художньої культури над собою — розмежувати і зіставити теоретичні декларації художніх течій і напрямів з їх творчою практикою, тобто виявити мікропро-

цеси динаміки художньої свідомості;

- описати і графічно позначити культурні епохи, розкрити культурно-семантичні коди і «прочитати» відомих митців як тексти культури;
- встановити у культурних контекстах, явлених мистецькою творчістю, своєрідний «герм» для процесів, що відбуваються у світовій культурі.

Відновлення історичного вектору евристичного навчання за умов відтворення цінностей культури ґрунтується, перш за все, на іманентних власно художніх, внутрішньокультурних закономірностях. Тут відкриваються можливості реалізації принципу нового історизму — принципу «зворотного історизму».

Розглядаючи особливості пізнавальних процесів по-вертикалі, необхідно розмірковувати, виходячи не з ідеї поступовості історичного процесу, його фіналістської передбаченості, а з специфіки сучасного культурного явища шляхом заглиблення в його культурно-історичні джерела, опановані традиції і зразки, рухаючись «назад» по осі часу, «розкопуючи» глибинні пласти тексту. Власно в цьому і полягає принцип «археології гуманітарних наук», яким апелює М. Фуко; тут герменевтичний аналіз вихідного тексту слугує цілям його історичного вивчення, не нав'язуючи своєму предмету ніяких зовнішніх атрибутів, які не містяться у самому тексті. Через феноменологічні штудії вихідного тексту — виявлення схованих цитат і алюзій, парафраз і контамінацій, різноманітних культурно-історичних мотивів і асоціацій — реконструюється творчий історико-культурний процес як інтертекстуальна культурна інтеграція, в котрій взаємопроникають численні традиції, стильові принципи, мистецькі зразки, засвоєні автором — з різним ступенем творчої трансформації з сучасного або історичного контексту культури.

Визначальним чинником поширення горизонтального вектору пізнання культури є збільшення багатоманітних зв'язків у куль-

турі в цілому. Як відомо, на зміну галузевій культурі приходять культура «мозаїчна».

Багатоскладність, суперечливість і «калейдоскопічність» сучасної культурної сфери впливає на взаємодію художніх системи і, безперечно, призводить до певних змін у культурологічному навчанні студентів.

До об'єктивних причин, котрі обумовлюють необхідність модифікації процесу, що розглядається, варто віднести ускладнення чуттєвої реальності сучасного буття, тих його елементів, які виступають основними конструктивними елементами формотворення і елементами естетичної гармонізації світу. Це нові фізичні матеріали, нові джерела кольору, світла і звуку, елементи статичних і кінематичних систем, проєкційні ефекти, елементи просторово-часових систем, технічних і наукових структур, елементи нової візуальної реальності, елементи нових системотворних зв'язків між різно-якісними явищами. Вони утворюють безпосередню чуттєву реальність буття і свідомості сучасної молоді, «світ сучасної людини», і у аспекті його естетичного освоєння — найважливішу передумову нового світобачення, задоволення якого (навіть стихійне) може виступати могутнім стимулом «передислокації» видів мистецтва, його художніх форм.

На другому полюсі відповідні процеси виражаються у видозміненні суб'єктивного чинника культури — трансформації способів і рубежів сприймання та створення художніх зразків. Відбувається зміна попередніх границь культурного професіоналізму, які слугували основою для абсолютизованої локалізації того чи іншого виду творчої діяльності. З одного боку, вони «розмиваються» потоками масової художньої творчості, з іншого, — навпаки, виникають нові суміжні види професій, соціальна значимість яких визначається ствердженням невідомих раніше інтегрованих різновидів мистецтва.

Як наслідок зазначених чинників все рельєфніше виступає «змішання контурів»

видів мистецтва і художніх творів. Особливого значення набувають саме «порубіжні» та «гібридні» зони мистецької діяльності і науково-технічної творчості, між поняттями, структурами і змістовим наповненням яких зникають чітко визначені границі. До таких належать художнє конструювання речей, художня і комп'ютерна фотографія, аудіовізуальне мистецтво, промислова і комп'ютерна графіка. У світі музики все частіше з'являються нові відкриття, створюються модернізовані зразки на стику мистецтва і науки, які свідчать про появу важливих ознак оновлення всієї художньої сфери (явище філотаксису, що потребує об'єднання біології, математики і мистецтва, люмодинамічний живопис, сполучення світло- й кольорової музики та повітряного і водяного середовища). Це обумовлює необхідність підготовки фахівців широкого профілю і відповідного реформування навчальних планів і програм.

Загальним наслідком розглянутих ситуацій є прогресуюча нестабільність, динамізація художньої сфери, котра відображає посилення процесу децентралізації локальних художніх явищ. Значне збільшення кількості самостійних «видів» культурної діяльності свідчить про зростання складності і диференційованості естетичної чуттєвості сучасної людини.

Розширення горизонтів суб'єктивної чуттєвості людини, що виражається як в її універсальності, так і у появі нових типологічних форм чуттєвості, котрі виникли у процесі діяльності, зафіксовані у спогляданні та об'єктивовані у художніх уявленнях суспільства, є соціально-психологічним підґрунтям, на якому відбувається процес видотворення у мистецтві — виникнення певних стереотипів художньої діяльності на конкретному матеріалі: звуці, камені, слові тощо. Подібний взаємозв'язок сприймання з видотворенням дозволяє стверджувати, що проникнення реципієнта у світ культури забезпечується його освітою і розумінням законів культури і мистецтва.

Тут виявляється важлива роль модернізованого виду творчості в організації світосприймання.

За теперішнім часом естрадне та індустріальне мистецтво, кіно, архітектура, реклама — це такі мистецтва, в яких безпосередньо суспільна форма їх буття помножена на розкриті багатоеlementність художньої форми, на складність сучасної дії кольору, світла, звуку, голосу, думки, зображення, руху, пластики, простору, матеріалу, фактури, технічних структур, яке допускає існування великого «кола визначеності» і пов'язаного з ним простору для естетичного почуття.

Отже, функціональний плюралізм і контрастність сучасної культурної практики знаходять відповідність у чуттєво-предметній конкретності світу, на якій ґрунтується нині інтелектуальний пошук. З цих позицій пропонується технологія евристичного навчання, що має на меті конструювання студентом особистісного смислу, цілей та змісту процесу пізнання світу культури і самопізнання. Праобразом даної технології є «Сократівський діалог», застосування якого реалізує шлях набуття нових знань у процесі взаємодії співрозмовників шляхом питань і міркувань.

Серед провідних ознак технології евристичного навчання слід відзначити спрямованість на активізацію продуктивного мислення, а саме: створення студентом освітнього продукту, що включає дві рівнозначні складові — матеріальну (матеріальні продукти культурної діяльності студента у вигляді суджень, текстів, малюнків, виробів) та особистісну (зміна особистісних якостей студента, котрі розвиваються в процесі мисленнєвого пошуку).

У зв'язку з тим, що технологія евристичного навчання реалізує особистісно-зорієнтований підхід до навчального процесу, то логіка інтелектуальних дій і специфіка мисленнєвих операцій випереджаються принципами (поряд з розглянутими світоглядними детермінантами), спрямованими на

активізацію індивідуальних актів свідомості студента і прояв його особистісних міркувань у процесі евристичного пошуку. До цієї групи відносяться принципи: особистісного цілепокладання студента; вибору індивідуальної освітньої траєкторії; продуктивності навчання; первинності освітньої продукції студента над загально визнаними стандартами; ситуаційності та непрямого навчання; інтелектуальної рефлексії.

Застосування особистісно-зорієнтованого підходу згідно з окресленими принципами передбачає виконання наступних інтелектуальних дій:

- конструювання знань у певній сфері реальності, спираючись на власний освітній потенціал, освітнє середовище та евристичну технологію діяльності;
- порівняння отриманого продукту з культурно-історичними аналогами (витвори мистецтва, словесності, прикладної творчості; наукові способи вирішення задач; версії, гіпотези);
- доопрацювання продукту, його удосконалення.

Особливої значущості у цьому процесі набуває особистісне зростання студента (його знань, досвіду, здібностей).

Для досягнення продуктивного мислення варто сформулювати певні особистісні якості, котрі класифікуються дослідниками за групами:

- 1) креативні (натхненність, інтуїція, неординарність, винахідливість, відчуття новизни, схильність до ризику, прогностичність);
- 2) когнітивні (допитливість, проникливість, кмітливість, аналітичність, здатність до наукового пошуку);
- 3) організаційно-діяльнісні або методологічні (цілепокладання, спланованість, варіативність дій, комунікативність, рефлексивність).

Структуру технології евристичного навчання складають технологічні елементи, унаочнені на рисунку 1.

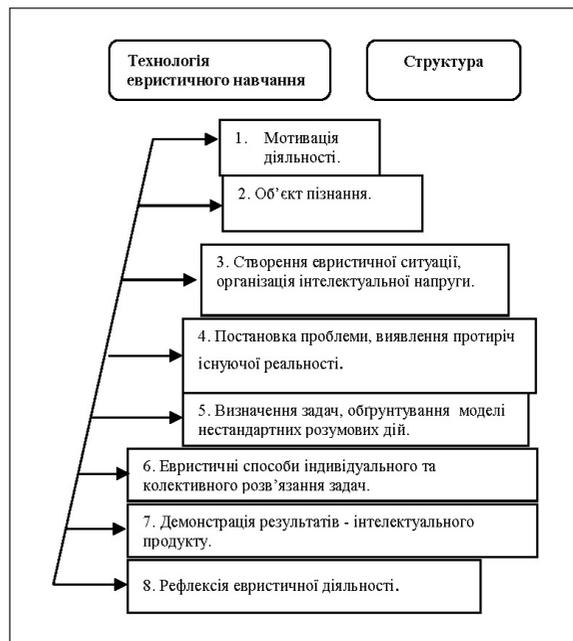


Рисунок 1. Структура технології евристичного навчання

Ключовим елементом технології евристичного навчання є освітня евристична ситуація, що виступає альтернативою традиційного навчання. Її застосування має на меті досягнення студентами особистого освітнього результату (ідей, проблем, версій, схем, дослідів). Відзначимо, що евристична ситуація — це ситуація освітньої напруженості, що виникає спонтанно або організовується викладачем. Освітній продукт цієї ситуації є непередбачуваним, викладач задає проблему в ситуації, розкриває технологію діяльності, супроводжує діяльність студентів, але не визначає заздалегідь конкретних освітніх результатів.

До способів створення напруженості належать: організація викладачем ситуації інтелектуальної напруги, що мобілізує вольові зусилля та активізує розумову діяльність студентів; актуалізація протиріччя, що виникає спонтанно; виклад різних точок зору на одне питання; розгляд різних аспектів функціонування культурних явищ; спонукування до висновків з реальної ситуації, зіставлення фактів; порушення сталих норм

освітньої діяльності, застосування нестандартних методів і форм пізнання, зорієнтованих на розвиток евристичної думки.

Евристична освітня ситуація допускає відкрите, незакінчене вирішення головної проблеми, що стимулює студентів до пошуку можливостей інших варіантів і способів розв'язання, до вивчення об'єкта пізнання на іншому рівні (предметному, загальнопредметному, метапредметному). Найбільш продуктивною в евристичному відношенні є та освітня ситуація, в якій викладач виступає як учасник, а проблема, що вирішується, є для нього не навчальною, а реальною і розв'язується на рівноправних позиціях зі студентами. Результати такого навчання є ефективними і відповідають суті евристики.

Конкретизуючи сутність інноваційної технології евристичного навчання, що призвана практично реалізувати культурологічні принципи, доцільно наголосити на її ролі у розвитку самостійності особистості в процесі пошукової діяльності.

Специфіка евристичній ситуації культури полягає у виникненні знання-думки, що є живим станом розуму особистості, тим смислом і розумінням, котрий виникає у свідомості в результаті власних зусиль, індивідуального творчого акту. Знання-думка — це відкриття нових ідей, себе і свого місця в житті, картини власного культурного світу, самоідентифікації особистості із зовнішнім світом, котрий ніколи не перестає бути власним твором. Тому актуальним є розвиток майбутніх фахівців як суб'єктів інтерпретації.

У цьому процесі неабиякого значення набуває створення евристичних ситуацій-думки, або ширше — ситуацій культури, що призводить до прирощування знань-думок у свідомості всіх учасників діалогу. У таких культурних ситуаціях кожний із співучасників діалогічної взаємодії займає позицію, що вимагає самостійного набуття знань і народження знання-думки у процесі вирішення складних філософсько-культу-

рологічних проблем. Це, насамперед, ситуації сумніву, котрі виникають як початок нової думки при запереченні старої під час діалогічного зіткнення різних позицій, міркувань, точок зору. Підґрунтям для філософських роздумів є також культурна ситуація «точки інтенсивності», що передбачає вирішення вічних проблем життя і смерті, власного «я» і «я» іншого, свободи і необхідності, любові та ненависті, а також ключових проблем культури, окремих творів і культурно-історичних подій.

Зауважимо, що існуюча практика викладання культурологічних дисциплін використовує «лінійно-історичний» підхід. Метод «точок інтенсивності» передбачає детальне вивчення одного феномена, через пізнання якого розкривається вся культурна цілісність. Це означає залучення учасників ситуацій до ліній сполучення думок у певній культурі, до силових ліній напруження думки. Метод діалогічного спілкування навколо «точок інтенсивності» дозволяє не тільки зекономити навчальний час, а і поєднати зміст знання з думкою, що є його джерелом.

На увагу заслуговує ситуація у вигляді питання «покинутого», діалогічний смисл якого полягає в існуванні «іншого», а також в необхідності відповіді власного «я», знаходженні власної сутності, самосвідомості «я» як учасника діалогу. Даючи відповідь, «я» стає відповідальним за думку, вчинок, за свою відповідь, тобто розкриває власний внутрішній світ. Адже, між питанням і відповіддю завжди є розрив у часі і напруга чекання, котра є часом напруження думки і зародження свого «я». Упродовж чекання на віддалену відповідь актуалізується теперішнє, а саме: у теперішньому живе думка і «я». Відтак, будь-який тип питання і відповіді актуалізується «вічними питаннями», а «я» — питаннями «покинутого», бо в останньому випадку людина постає перед світом, за який вона відповідає.

Таким чином, репрезентований рівень евристичного навчання виконує функцію

смыслового центру, локалізуючи культурну ситуацію, поєднуючи в собі культурно-історичні дії в «подію», і тим визначає напрямок трансформації решти елементів системної цілісності культури. У результаті метаморфоз будь-який елемент може виявитись «сильнішим» і створити новий смисловий центр. У процесі смислотворення і виникнення нових смислових відношень реалізується себетотожність людини, її особистісної свободи від постійно мінливих ситуацій, що призводить до самовизначення суб'єкта. Творче розуміння ситуації вибору проявляється в «альтернативному мисленні» в усвідомленні можливості різних інтерпретацій тексту зразків культури.

Підкреслимо, що цілісність інтерпретації предметів культури визначається суб'єкт-об'єктною єдністю «роздвоєної» людини і невинного розгортання її сутнісних сил у процесі філософської рефлексії. Внаслідок цього особистість розвивається як суб'єкт, об'єкт і суб'єкт-об'єктна єдність, залишаючись незмінною як джерело культури. У такому русі міститься розв'язка інтерпретаційної свободи, досягнення вищих цінностей, реалізація духовно-творчого потенціалу особистості.

Таким чином, технології евристичного навчання виступають:

- дієвим поліфункціональним засобом культурологізації освітнього процесу, що сприяє: формуванню інтегрованих знань про світ, людину та цінності, притаманні інформаційному суспільству; активному включенню студентів до творчого пошуку способів вирішення проблем сучасного культурно-цивілізаційного розвитку і суспільного життя; залученню майбутніх фахівців до створення інновацій на стиках наук;
- послідовною системою дій викладача, спрямованих на впровадження інновацій у педагогічну практику;

- моделлю педагогічної сумісної діяльності щодо проектування, організації та проведення освітнього процесу з впровадження інновацій і забезпечення умов для їх реалізації;
- практичним інструментарієм, що передбачає застосування новітніх засобів для реалізації інноваційних моделей навчання студентів, комплексного вивчення об'єктів пізнання;
- своєрідним організатором взаємодії різних систем знань, впровадження якої має забезпечити: формування творчої самостійності студентів при евристичній діяльності; розвиток у них продуктивного мислення; активізацію інноваційного потенціалу; виховання креативної особистості майбутнього фахівця, зорієнтованої на перетворення навколишньої дійсності, становлення його як суб'єкта культуротворчості.

При визначенні перспектив наукового пошуку щодо розробки і впровадження інноваційних технологій в освітній процес ВНЗ слід наголосити на необхідності наукового обґрунтування та опрацювання комплексних проектів з інноваційного розвитку вищої школи, входження освіти у світовий інноваційний простір. Практична реалізація висловленої позиції потребує концептуального осмислення й освоєння фундаментальних розробок з проблем розвитку інноваційної діяльності у ВНЗ. Конкретизація цих проблем у спеціальних дослідженнях має збагатити вищу школу науково обґрунтованими рекомендаціями, інформаційним і методичним забезпеченням щодо організації новітніх освітніх систем, застосування сучасних проектів і технологій підготовки майбутніх фахівців з урахуванням особливостей їх функціонування як у інноваційному просторі освіти, так і культурному універсумі в цілому.

Література

1. Дмитриенко Т. А. Профессионально-ориентированные технологии обучения в системе высшего педагогического образования: дис. канд. пед наук: 13.00.05 / Т. А. Дмитриенко. М., 2004. — 165 с.
2. Тюрина Л. А. Культуротворческие технологии как фактор формирования досуговой культуры молодёжи: дис. канд. пед наук: 13.00.05 / Л. А. Тюрина. — Тамбов, 2007. — 158 с.
3. Шабунина В. А., Демидова А. П. Инновационные технологии в образовании и воспитании: Учебно-методическое пособие / В. А. Шабунина, А. П. Демидова. — М.: Изд-во РГАУ-МСХА им. К. А. Тимирязева, 2009. — 352 с.

В статье рассматриваются принципы, в соответствии с которыми разрабатывается технология эвристического обучения.

Ключевые слова: *инновационные педагогические технологии, технология эвристического обучения, эвристическая ситуация культуры.*

The article deals with the principles in accordance to which the technology of the heuristic teaching are developed.

Key words: *innovative pedagogical technologies, technology of heuristic study, heuristic situation of culture.*

УДК 316.722:323.1(477.75)

А. Г. Шевчук

Социокультурная рубежность как фактор формирования этноконфессионального своеобразия современного Крыма

В статье анализируются реалии эволюции старых и формирование новых особенностей социокультурных процессов, определяющих современное направление, локализацию и динамику развития нового культурно-цивилизационного кода крымчан в условиях интеграции ландшафтного своеобразия Крыма.

Ключевые слова: культурно-цивилизационный код, локализация, ландшафт, полиэтничность, поликонфессиональность, социокультурная рубежность, этнос, коэволюция, интерэтничная среда.

Актуальность исследования определяется необходимостью постоянной коррекции административно-политической практики, которая в крымских условиях определяется как процесс мирной, устойчивой коэволюции.

Изучение социокультурной рубежности Крыма как одного из проявлений интеграции в ландшафт населения Крыма — важная часть характеристики этноконфессионального развития региона, позволяющая исследовать особенности формирования в нем такого феномена, как мультиэтничность и поликонфессиональность, в которых формирование социокультурной рубежности рассматривается с точки зрения локализации и активности проявления культурно-цивилизационного кода.

Цель работы: на примерах исторической ретроспективы проанализировать вероятные векторы интеграции в крымский ландшафт и динамику развития социокультурных процессов в Крыму при расширении «фактора неопределённости» в условиях кризисных явлений и глобальных вызовов начала XXI века. Основными задачами являются: анализ библиографии изучения эволюции этнокультурных и социальных

процессов в Крыму, исследование факторов социокультурной рубежности в Крыму в историческом контексте, рассмотрение этнического фактора в социокультурной рубежности, региональных особенностей формирования конфессионального пространства.

Библиография изучения эволюции этноконфессиональных и социокультурных процессов Крыма достаточно обширна, её анализ проведен в нашей работе. В работах Б. П. Вологодина, С. А. Усова, Я. Е. Водарского, О. И. Елисеевой, В. М. Кабузан авторы анализируют изменения этнического состава населения Крыма в период до присоединения его территории к Российской империи в 1783 г. и по настоящее время. Исследованию трансформации этнического самосознания народов Крыма посвящены работы В. Э. Абдураимова, В. Б. Евтуха, В. П. Колесника, К. В. Коростелиной, А. В. Мальгина и других ученых.

Появление в последние двадцать лет значительного количества квазинаучных публикаций и симулякров по данной проблематике ставит вопрос о необходимости ретроспективного анализа, построенного

на основе изучения точных статистических данных и установленных исторических документов; частичному решению этой проблематики посвящена данная публикация.

Социокультурная рубежность Крыма определяет наличие в регионе границ, оконтуривающих расселение и контакты носителей различных культур и цивилизаций, объясняя наличие в этих контактах взаимодополняемости или отчужденности этносов и религий. Социокультурная рубежность является итогом сложного процесса укоренения этносов в определенном типе ландшафта.

Частным случаем социокультурной рубежности можно считать этнические границы, определяемые по Б. М. Эккелю как: «В связи со свойствами географического пространства и особенностями контактирования этносов в полосе этнических границ становится более понятным размещение очагов этногенеза на поверхности Земли» [1, с. 91].

Полиэтничность крымского полуострова — это, в первую очередь, проблема территориальная. Любой этнос обитает не просто в пространстве, но в его конкретной части, имеющей границы и обозначаемой в географии как территория.

Географическое пространство обладает свойствами барьерности и контактности. Естественными географическими барьерами на различных исторических этапах могут быть реки, моря, горные хребты, пустыни, непроходимые леса. Но, те же степи, реки и моря, улучшающие возможности сообщения с формируемой этносами транспортной сетью, легко повышают проницаемость географического пространства, делая его более контактными.

По мнению Б. М. Эккеля, оптимальным для этногенетических процессов является сочетание в пределах какой-либо территории более и менее проницаемых ландшафтов [1, с. 92]. Такое сочетание способствует увеличению контактов между этносами, а затем и относительной изоляции этниче-

ского конгломерата в процессе формирования новой этнической общности.

Можно предположить, что полиэтничность Крыма объективно обусловлена его географической рубежностью между легко проницаемыми степными ландшафтами севера, барьерными ландшафтами Крымских гор и контактными территориями прибрежной полосы Черного моря.

Для формирования полиэтничности территории Крыма такое ландшафтное чередование контактности и барьерности оказалось оптимальным для возникновения здесь не просто этнических, но цивилизационных или социокультурных рубежей.

Подтверждение этой мысли находим в работе географа Н. В. Дена «Крым», которая начинается такими строками: «Положение Крыма между степью и морем оказало очень существенное влияние на его историческое и хозяйственное развитие. Море связывало его со всем средиземноморским миром и его культурой. Степь же Крыма, соединенная с южнорусскими степями лишь узким перешейком, служила как бы резервуаром для тех многочисленных кочевников, которые толпами проходили из Азии на запад. В Крыму сталкивались и вступали во взаимодействие между собой два разнородных начала» [2, с. 3].

Всю историю Крыма до присоединения его к России в 1783 г. Н. В. Ден рассматривает как взаимодействие и борьбу средиземноморской и кочевой культур, резкое различие в способах жизнедеятельности между которыми обеспечивало их продолжительное самостоятельное существование. Кочевники не знали мореплавания и в течение веков вынуждены были прибегать к посредничеству обитателей прибрежной полосы. В этом взаимодействии происходило и взаимное влияние друг на друга встретившихся культур.

После присоединения Крыма к России в 1783 г. социокультурная рубежность полуострова расширила свой славянский компонент (в составе великороссов, малороссов и

белорусов). Произошло не просто механическое изменение этнической структуры полуострова привились новые стандарты организации его пространства.

Привыкшие жить в условиях разнообразия ландшафтной среды, в которой были степи и леса, морские побережья и горы, славяне не опасались нарушать традиционные географические барьеры, увеличивая тем самым проницаемость пространства полуострова.

Строительство городов, железных дорог, портов, изменение способов землепользования, обустройство мест отдыха, начавшееся на рубеже XVIII–XIX вв. заложило основу для постепенного включения Крыма в мир российско-православной культуры. Результатом этого, по мнению крымского историка А. В. Мальгина, можно считать появление у славянского населения полуострова ощущения неразрывной связи с их историческим «хоумлендом», которое свойственно людям не колонизирующим, а обустраивающим территорию для совместного проживания с другими этносами [3].

XIX–XX вв. могут быть обозначены в этнической истории Крыма как период формирования «руководящих этносов».

Термин «руководящий этнос» ввел в научный оборот С. М. Широкогоров. В своей монографии «Этнос» он отметил, что: «... процесс культурного развития, носителями которого являются этносы, выдвигает тот или иной этнос в руководящие... Смена руководящих этносов есть естественный процесс, указывающий на жизненность человека. Состояние руководства сопровождается быстрым упадком с оставлением потомков или без них. Поэтому, такое состояние постоянной гегемонии одного этноса невозможно и борьба между этносами есть естественная функция человечества» [4, с. 116, 119].

Этническую дифференциацию Крыма, сопровождавшуюся появлением «руководящих этносов», следует рассматривать в контексте смены этнического доминирования

этносов. «Руководящие этносы» — это стабильно растущие по численности группы людей, которые выделяются в этнической структуре региона своим стремлением к повсеместному расселению по его территории. Именно такое «руководство» с большей или меньшей интенсивностью демонстрировали в исторической ретроспективе два этноса: славянский и тюркский.

Социокультурную рубежность в Крыму до 70-х годов XVIII в. формировали несколько народностей: армяне, греки евреи, караимы, крымчаки, татары, цыгане. «Руководящим этносом» этого периода можно считать тюркский, к представителям которого статистика относилась в первую очередь крымских татар.

В 70-х гг. XVIII в. на долю татар приходилось примерно 80 % всего населения Крыма. Христианское население полуострова в это же время не превышало, по мнению С. А. Усова, 17–20% [5, с. 74]. В 1795 г. по результатам пятой имперской ревизии населения в Крыму была зафиксирована новая народность — русские, составившая в то время, по мнению Я. Е. Водарского и др., 4,3% общей численности жителей полуострова [6, с. 59]. Конец XVIII в. стал началом динамичного приращения русского населения Крыма, которое по материалам первой Всероссийской переписи населения 1897 г. составило уже 33,1% жителей полуострова против 35,6% татар [7].

Таким образом, на рубеже XVIII–XIX вв. в Крыму наметилась смена «руководящего этноса», определившего новый рисунок этнических рубежей на полуострове. Все последующие переписи населения, вплоть до Всеукраинской переписи 2001 г., фиксировали в Крыму увеличение многоэтничности при существенном количественном преобладании славянских этносов, прежде всего, в составе его русского, а также украинского и белорусского этнических компонентов [8].

Всеукраинская перепись населения 2001 г. отметила уменьшение доли русского этно-



са на полуострове в пределах 11,6%. По данным В. Д. Яремчука доля крымских татар в общей численности населения полуострова в разные годы XX в. составляла: в 1917 — 26,8%, в 1926 — 25%, в 1939 — 19,4%, в 1959 — 2%, в 1989 — 1,3% [9, с. 170].

В 2001 г. расширительная тенденция этнического присутствия славянской части населения современного Крыма сменилась его сокращением и увеличением этнического присутствия в результате репатриации тюркского этноса, представленного уже 12,1% крымских татар [10].

Отметим, что и конфессиональная структура населения Крыма складывалась до наступления советского периода в соответствие с теми пропорциями, которые существовали в этническом составе его жителей на протяжении XVIII–XIX вв.

В частности, для этого периода характерна крупная внутрирегиональная миграция крымских татар, которая по своей территориальной устремленности из степных в горно-прибрежные территории, очень напоминает современные перемещения этого народа.

Во многом последствия внутрирегиональной миграции крымских татар носили

предопределенный характер. Так, например, исход христианского населения Крыма в Приазовье в 1778 г. заложил условия для расширения конфессионального присутствия мусульманского населения полуострова не только в степных и предгорных, но и приморских территориях южного берега Крыма. Ведь у мусульман полуострова не оставалось в этот период серьезных по численности и укорененности этноконфессиональных «соперников».

Лидерами устойчивого конфессионального присутствия мусульман в Крыму оставались Перекопский, Феодосийский и Евпаторийский уезды, в сельской местности которых концентрировалось 83% мечетей Крыма.

В 1864 г. Центральный статистический комитет Министерства внутренних дел зафиксировал увеличение количества мечетей в сельской местности Ялтинского уезда лишь на 47 зданий. Все они, по-прежнему, располагались вне городских территорий. Заметим, что к этому периоду Ялтинский уезд стал лидером территориальной концентрации татарского населения в Таврической губернии. В то же время в Симферопо-

польском уезде, имевшем к 1864 г. примерно одинаковое с Ялтинским количество жителей мусульманского вероисповедания (18,0 и 22,0 тысячи человек соответственно) количество мечетей увеличилось почти вдвое, достигнув показателя в 292 здания, четверть которых располагалась в городской местности. Очевидно, крымские татары в пределах южного бережья приращивали количество мечетей, принадлежащих ранее туркам-огузам и потомкам других древних народов Крыма. Территориями преимущественного расселения крымских татар после их миграции в Турцию в период завершения Крымской войны в количестве, превышающем 140 тысяч человек, оставались степные и предгорные районы Крыма [7, с. 43]. В 1864 г. здесь проживало 69,9 % мусульман Таврической губернии.

Таким образом, региональной особенностью формирования крымского конфессионального пространства в XVIII–XIX вв. можно считать его ориентированность на особенности исторического освоения территории различными этносами.

Так, например, основной ареал устойчивого конфессионального присутствия мусульманского населения Таврической губернии, существенно не менял своей географической локализации даже в результате массовых миграций населения или военных действий. Этот ареал пространственно совпадал с ландшафтными областями степи и предгорья, т.е. территориями, которые осваивались татарами в момент их появления на Крымском полуострове в XIII в. Южный берег Крыма, испытывая периодические увеличения мусульманского населения, не может считаться регионом с исторически укорененным крымскотатарским населением. Крымские татары утверждали свое конфессиональное присутствие в этом регионе Крыма посредством замещения турков-огузов и крымских христиан, сохраняя их тип освоения территории.

Анализ документов первой Всероссийской переписи населения в 1897 г. подтверждает

вывод об историко-географической обусловленности формирования конфессионального пространства Крыма в конце XIX в. К этому времени, территория полуострова была заселена и освоена славянами в такой степени, что православие, наряду с исламом, стало его доминирующей конфессией.

В среднем, доля православных в Крыму составляла в 1897 г. 52,5 % от общей численности населения, а мусульман — 30,3 %. Территориально доминирование православия отмечалось в таких градоначальствах: Севастопольском — 81%, Керчь-Еникальском — 76 % и Феодосийском уезде — 51%. Менее всего православного населения проживало в Ялтинском уезде — 35%, т.е. в пределах территории, где к середине XIX в. произошло социокультурное замещение турков-огузов народами кипчако-половецкой группы.

В состав православного населения Крыма входили русские (94,5%), из них малороссы составляли — 56,8%, белорусы — 0,9%, а также болгары (3,9%) и греки (5,5%). В составе мусульман Таврической губернии в конце XIX столетия большинство составляли татары (98%). При этом доминировали мусульмане только в Ялтинском уезде (60%), в остальных уездах их численность не превышала 50% (Симферопольский — 42%, Евпаторийский — 40%, Феодосийский — 37%, Перекопский — 23%), а в градоначальствах максимально достигала пяти процентов.

По мнению крымского историка А. Р. Никифорова, содержание современной этнической истории Крыма составляют два важнейших социокультурных процесса: формирование крымского регионального сообщества и становление крымскотатарского этноса [11, с. 97].

Истоки формирования крымского регионального сообщества следует искать на рубеже XVIII–XIX вв., когда началось освоение Крыма в рамках Российской империи, продолжившееся в границах СССР. Целостность и своеобразие этого сообщества но-

сят социокультурный характер, не исключая наличие этнического потенциала, и проявляются, главным образом, в доминировании русского языка, русской культурной традиции, а также в политических предпочтениях, заметно отличающихся от господствующих на материковой Украине.

Современному этапу этногенеза крымских татар присущи все те противоречия, которые отмечались разными исследователями на протяжении XX в. Между различными группами крымских татар существовали, по крайней мере до середины XX вв., довольно значительные бытовые, культурные (и духовно-, и материально-), лингвистические и даже антропологические различия [12].

На протяжении XX в., крымские татары подверглись ряду существенных трансформаций, которые отразились на их этничности. В число этих трансформаций исследователи включают две неудачные попытки конституирования крымско-татарской государственности: в октябре-декабре 1917 г. и в апреле 1918 г. [13, с. 31–33]. Среди трансформационных факторов называются также усилия советской власти по приданию Крымской АССР «национального» крымскотатарского характера в рамках осуществления политики коренизации [там же, с. 45–49], сопровождавшиеся работой советского государства по стиранию этнических различий в среде крымских татар. Мощными факторами формирования современной крымскотатарской общности стали депортация крымских татар в 1944 г., их борьба за возвращение в Крым, процесс репатриации. «Перечисленные события настолько видоизменили крымскотатарское сообщество, что, думаю, имеются достаточные основания, чтобы говорить о возникновении новой этнической общности под названием крымские татары, становление которой происходит у нас на глазах», отмечает А. Р. Никифоров [11, с. 96].

Но, вместе с преемственностью, современных крымских татар отличает новое

восприятие этнической территории, которая мыслится ими как «своя» только в контурах Крымского полуострова (по мысли А. Р. Никифорова — это итог развития этноса в XX в.). За годы депортации вынужденно изменилась специализация хозяйственной деятельности крымских татар, вынужденный характер приняла в ходе репатриации система их расселения, трансформировалась крымскотатарская этническая мифология. Кроме того, по мнению В. Э. Абдураимова, крымскотатарский народ активно нарабатывает опыт жизни в условиях компактного национально-территориального ядра, что естественно обостряет его поведенческие стереотипы, сформировавшиеся за полвека жизни во фрагментарном состоянии инонациональной среды, порождающей в поведении крымских татар в основном защитные функции [14].

Крымские татары, выпав на несколько десятилетий из процесса становления крымского регионального сообщества, вновь получили возможность участвовать в нем. Однако, политизация социальных процессов, затронувшая все этнические группы современного Крыма, вызывает в крымскотатарском сообществе боязнь этнической ассимиляции и способствует добровольной сегрегации крымско-татарского народа. А. Р. Никифоров высказывает по этому поводу оригинальную мысль о том, что если произойдет этническая изоляция крымских татар, то крымское региональное сообщество, которое будет идентифицировать себя как «крымчане», может трансформироваться в самостоятельную этническую группу и «взаимоотношения между крымскими татарами и крымчанами вследствие этого приобретут характер межэтнических» [11, с. 98].

Сегодня, когда в Крыму проживают представители 125 народов [15], территориальный рисунок этнической рубежности претерпел некоторые изменения.

Всеукраинская перепись населения 2001 г. зафиксировала на полуострове новый вари-

ант этноконфессиональной дополнительной. Рубежи внутриэтнической и конфессиональной контактности славянского населения Крыма дополнились рубежностью с тюркским компонентом, преобразовавшись, таким образом, в цивилизационные границы между славяно-православным и тюрко-мусульманским мирами.

В Крыму существенно сузился ареал слабой смешанности населения, который с определенной долей условности можно именовать «ареалом моноэтничности», и, следовательно, расширилась территория, где частота межэтнических контактов придает ей полиэтнический характер. Современный Крым имеет сузившийся ареал районов «сверхсмешанного населения». В число этих территорий по материалам всех означенных выше переписей входит лишь Джанкойский район. Здесь ни один из этносов не составлял большинства с 1926 по 2001 гг. Очевидно, удобное транспортно-географическое положение района сформировало у него функцию принимающей территории, которая позволяет различным этносам, попавшим в Крым, пройти первичную стадию адаптации на полуострове и в дальнейшем изменить место локализации.

Основной массив территориальных единиц современного Крыма имеет традиционно средне- и сильносмешанный этнический состав, в котором доминирующим этносом остаются русские. Этот массив располагается в пределах всех ландшафтных зон, характерных для Крыма: степной, предгорной и горно-прибрежной. Вместе с тем, именно в пределах районов средней- и сильной смешанности этнического состава населения сформировались Предгорная и Степная этноконтактные зоны с повышающейся степенью этнического присутствия крымских татар. Четырехкратное увеличение численности крымских татар в степных и предгорных районах полуострова позволяет говорить о реставрации их устойчивого этнического присутствия в пределах означенных территорий и стремлении занять

те ландшафтные зоны, которые этот этнос традиционно считал наиболее комфортными для собственной жизнедеятельности.

Исследуя современный аспект проблемы социокультурной рубежности в Крыму, мы пришли к выводу, что ландшафтная среда и границы её отдельных компонентов в настоящее время не являются достаточным условием маркировки этнических рубежей. Слишком велика степень техногенной переработанности «месторазвитий» современных этносов Крыма.

Техногенная система общества придает условность и даже некоторую трансграничность этническим процессам, поскольку способы хозяйственного освоения территорий в индустриально развитых странах приобрели на рубеже XX–XXI вв. характер окончательно стандартизированных, а не этнически неповторимых операций.

Мы считаем, что высокая степень антропогенной преобразованности территории полуострова существенно ослабляет эмоционально–когнитивную связь этноса с природной средой, создавая предпосылки для разрушения подсознательной субъективной приверженности к тому или иному ландшафту, «приятия» или «неприятия» «чужого» ландшафта.

Понимание культурного ландшафта как средоточия переходных зон различного функционального и когнитивно-психологического наполнения важно учитывать при исследовании современного процесса этногенеза и расселения крымских татар. Его нередко пытаются представить как естественный только в условиях тех ландшафтов, которые были этнософормирующими для крымских татар до момента их депортации в 1944 г. Современные культурные ландшафты Крыма лишены отчетливо выраженной функции этнософормирования для определенной группы или одного этноса. Высокая степень их антропогенной преобразованности позволяет считать ландшафтную среду Крыма интерэтнической.

Таким образом, социокультурная рубежность Крыма может служить индикатором его этноконфессионального разнообразия, но маркировка её рубежей в условиях индустриального общества не может быть ос-

нована только на ландшафтных границах развития этноса, и поэтому современный геодемографический процесс в Крыму не имеет существенной зависимости от степени этнической мозаичности его территории.

Литература

1. Эккель Б. М. Конфигурация границ и формы этнических ареалов / Б. М. Эккель // Географические границы. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — С. 87–95.
2. Ден Н. В. Крым / Н. В. Ден. — М.-Л.: Госиздат, 1930. — 103 с.
3. Мальгин А. «Русский Крым» в поисках себя / А. Мальгин // Диаспоры. — 2003. — №4. — С.105–130.
4. Широкогоров С. М. Этнос. Исследование основных признаков изменения этнических и этнографических явлений/ С. М. Широкогоров. — Шанхай, 1923. — 132 с.
5. Усов С. А. Население Крыма за 150 лет в связи с экономикой края / С. А. Усов // Крым. — Вып. 1. — 1928. — №1 (5). — С. 64–85.
6. Водарский Я. Е., Елисева О. И., Кабузан В. М. Население Крыма в конце XVIII–конце XX веков (Численность, размещение, этнический состав) / Я. Е. Водарский, О. И. Елисева, В. М. Кабузан. — М., 2003. — 83 с.
7. Таврическая губерния. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. — СПб.: Изд-е Центрального стат. Комитета Министерства Внутренних дел, 1904. — Т. 41. — 309 с.
8. Шевчук А. Г. Некоторые аспекты миграционной динамики крымскотатарского населения в XVIII — XXI веках / А. Г. Шевчук // Актуальні проблеми розвитку Автономної Республіки Крим: матеріали круглого столу / за ред. Н.В. Каповської; Регіональний філіал Національного інституту стратегічних досліджень в м.Сімферополі. — Сімферополь: Сонат; СФ НІСД, 2007. — С. 81–109.
9. Яремчук В. Д. На шляху до міжнародної злагоди в Криму / В. Д. Яремчук // Исторический опыт межнационального и межконфессионального согласия в Крыму. — Симферополь, 1999. — С. 168–172.
10. Итоги Всеукраинской переписи населения 2001 г. по городам и районам Автономной Республики Крым. Статистический бюллетень. — Симферополь: Госкомстат Украины. Главное управление статистики в АРК, 2003. — 10 с.
11. Никифоров А.Р. Этнические процессы в современном Крыму / А.Р. Никифоров // Этнография Крыма XIX–XX вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования. — Симферополь, 2002. — С. 94–98.
12. Айбабин А. И., Герцен А. Г., Храпунов И. Н. Основные проблемы истории и этнографии Крыма / А. И. Айбабин, А. Г. Герцен, И. Н. Храпунов // Материалы по истории, археологии и этнографии Крыма. — Симферополь, 1993. — Вып. 3. — С. 211–222.
13. Габриелян О.А., Ефимов С. А., Зарубин В. Г., Кислый А. Е., Мальгин А. В., Никифоров А. Р., Павлов В. М., Петров В. П. Крымские репатрианты: депортация, возвращение и обустройство / О. А. Габриелян, С. А. Ефимов, В. Г. Зарубин, А. Е. Кислый, А. В. Мальгин, А. Р. Никифоров, В. М. Павлов, В. П. Петров — Симферополь: Издательский дом «Амена», 1998. — 340 с.
14. Абдураимов В. Э. Некоторые особенности этнических процессов в современном Крыму / В. Э. Абдураимов // Этнография Крыма XIX–XX вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования. — Симферополь, 2002. — С. 4–9.
15. Национальный состав населения Крымской АССР (данные Всесоюзной переписи населения 1989 г.). — Симферополь, 1991.

У статті аналізуються реалії еволюції старих і формування нових особливостей соціокультурних процесів, визнають сучасний напрям, локалізацію та динаміку розвитку нового культурно-цивілізаційного коду кримган в умовах інтеграції ландшафтної своєрідності Криму.

Ключові слова: культурно-цивілізаційний код, локалізація, ландшафт, багатоетнічність, поліконфесійність, соціокультурна рубіжність, керівний етнос, коеволюція, інтеретнічне середовище.

The article examines the realities of the evolution of the old and the formation of the new features of the sociocultural processes and determines the current trend, localization and the dynamics of the development of Crimean new cultural and civilizational code in terms of integration of the landscape originality of Crimea.

Key words: cultural and civilizational code, location, terrain, multi-ethnic, confessional, sociocultural runs the boundary line, the guiding ethos, coevolution, interetnichnaya environment.

УДК 94(477.75)»192/193»:061.12

А. В. Севастьянов

**Исследования быта и культуры народов
Крыма в научном наследии
Российского общества по изучению Крыма (1922 – 1932 гг.):
историографический аспект**

В статье на основе малоизвестных опубликованных и архивных материалов воссоздается массив исследований гленов Российского общества по изучению Крыма, посвященных истории культуры и быта народов полуострова, выявлены и классифицированы основные направления этих штудий. Дан историографический анализ содержания исследовательских и компилятивных работ У. А. Боданинского, И. Н. Бороздина, Б. Н. Засыпкина, А. К. Конгевского, Б. А. Куфтина, В. И. Филоненко.

Ключевые слова: Российское общество по изучению Крыма, этнография, крымские татары, У. А. Боданинский, И. Н. Бороздин, В. И. Филоненко.

Актуальность. Одной из актуальных тем в контексте восстановления объективной истории изучения Крыма является реконструкция вклада научных сообществ разного уровня представительства, проводивших свою работу в период всплеска регионоведческих исследований 20-х – начала 30-х гг. XX в.

Местная инициатива подвижников-краеведов досоветского периода после установления Советской власти получила государственную поддержку. В годы Гражданской войны наблюдалось активное сотрудничество крымских краеведов с авторитетнейшими представителями отечественной науки из столичных центров. Одновременно с этим в первые годы после установления Советской власти в Крыму появлялись новые учреждения и общественные организации, ставившие своей целью всестороннее изучение прошлого и настоящего полуострова. Среди таковых ключевую роль играло Российское общество по изучению Крыма (РОПИК) [1].

РОПИК — общественная организация, объединявшая в своих рядах авторитетный круг советских ученых и организаторов науки 20-х гг. XX в., массы краеведов-энтузиастов, популяризаторов крымоведческих знаний. Научное общество, созданное на волне бума краеведческих исследований, смогло интегрировать в своей деятельности традиции столичных научных школ и новые методологические приемы организации регионоведческих исследований.

Интерес к работе РОПИК предшествующих исследователей краеведческого движения в Крыму был фрагментарным. Ученые и краеведы останавливались в своих разработках на сюжетах деятельности РОПИК, касавшихся общих тенденций развития краеведения в Крымской АССР (КрАССР) в период работы Общества: этнологические штудии, участие столичных исследователей в научных экспедициях в Крым, развитие научной периодики. Это объясняет актуальность исследования деятельности РОПИК в крымском краеведении, опреде-

ления его роли в краеведческом движении СССР 20-х — начала 30-х гг. XX в. Ключевой задачей исследования истории деятельности РОПИК является анализ научного наследия членов организации, выявление основных направлений исследовательского поиска ученых и краеведов, определение влияния некоторых концепций и дискуссий вокруг отдельных тем исследований на дальнейшее развитие исторических и этнографических штудий в контексте развития крымоведения.

Целью данной публикации является обзор, анализ и систематизация массива научного наследия членов РОПИК, касавшегося вопросов изучения крымоведческой этнографии.

Среди исследований, посвященных истории Российского общества по изучению Крыма, можно выделить несколько направлений. Пионерами в этом ряду следует рассматривать первые публикации рубежа 80–90-х гг. прошлого столетия. Они носили информативный, очерковый, популярный характер, заполняли соответствующие лакуны в историографии и не содержали в себе каких-либо сведений из малоизвестных либо архивных документов [2]. На рубеже XX–XXI вв. появились первые работы по истории РОПИК, основанные на неопубликованных архивных источниках и доступных открытых материалах кандидатов исторических наук, доцентов В. Ф. Козлова (г. Москва), Л. С. Моисеенковой и профессора В. Ф. Шарапы (г. Симферополь) [3]. Признавая новаторский характер этих работ, отметим наличие в этих исследованиях схематичности в изложении исследуемого материала, а также некоторых фактических ошибок, которые могут ввести в заблуждение других исследователей [4]. Кроме того, в данных публикациях не была сформулирована оценка общего вклада РОПИК в развитие краеведческого движения в Крыму, без анализа остался массив научного наследия общества. Анализ деятельности членов РОПИК в сфере памятниковедения Крыма

20-х — начала 30-х гг. XX в. провел кандидат исторических наук А. В. Хливнюк [5].

Время активной деятельности РОПИК совпало с расцветом этнографических исследований в Крыму. В 20-е годы XX в. при ощутимой поддержке государственных органов были созданы условия для всестороннего изучения этнической истории, быта, современного состояния и художественной культуры народов СССР [6]. В благоприятных условиях, значимыми в масштабах развития общесоветской этнографии являлись исследования, предпринимавшиеся в 1925–1929 гг. членами РОПИК. Результаты наиболее оригинальных из них подробно освещались в публикациях на страницах журнала «Крым». Тематически эти работы можно разделить на три направления: этническая история полуострова, современное развитие народов Крыма, общетеоретические задачи дальнейшего этнографического изучения Крыма.

Первое направление этнографических исследований членов РОПИК выразилось в проведении масштабного экспедиционного изучения прошлого крымскотатарской архитектуры. В августе – сентябре 1926 г. по направлению Главнауки НКП РСФСР, в Крым для исследований архитектуры крымских татар прибыл сотрудник Центральных государственных реставрационных мастерских, член Правления РОПИК Борис Николаевич Засыпкин (1891–1955 гг.). В его задачу входило комплексное изучение памятников древней крымскотатарской архитектуры. Результатом экспедиции стал исчерпывающий на то время очерк «Памятники архитектуры крымских татар» [7].

Анализ, предпринятый Б. Н. Засыпкин, распространялся на основные исторические формы архитектуры крымских татар — дюрбе (мавзолеи), мечети, медресе, караван-сарай, бани (хамам). Основное внимание автор уделил особенностям крымских дюрбе, дав им общую характеристику, определив основные материалы, использовавшиеся для их постройки, этапы строительных

работ. Б. Н. Засыпкин констатировал, что на начальном этапе, в XII–XIII вв., главную роль в строительстве погребальных сооружений крымскотатарской знати играли не татарские мастера, а привлеченные итальянские колонисты, турецкие зодчие и армянские переселенцы. Для подтверждения своих наблюдений ученый использовал комплекс дюрбе из местности Азис в окрестностях Бахчисарая. Всего было исследовано 4 дюрбе, принадлежавших представителям высшего слоя крымскотатарского общества — членам ханской семьи. Данные сооружения датированы Б. Н. Засыпкиным XIV веком [7, с. 114–120].

Далее в очерке дается оригинальная классификация крымскотатарских средневековых мечетей — автор подразделял их на купольные и базиличные. Памятники первого вида Б. Н. Засыпкин делил по принадлежности к двум периодам татарского искусства. Первый — XIV–XV вв. — характеризуется тесной связью с искусством Армении, сельджукской Турции и Египта, что согласуется и с концепцией И. Н. Бороздина, проводившего свои исследования в Крыму одновременно с Б. Н. Засыпкиным. В качестве примеров данного периода приводились исследованные экспедицией Всесоюзной научной ассоциации востоковедения купольные мечети Узбека и Куршум-Джами в Старом Крыму, и мечеть в Судаке, исследованная автором очерка [7, с. 130–139].

Второй период развития татарского искусства, согласно анализу Б. Н. Засыпкина, относился к XVI в. и характеризовался значительным османским влиянием. Самыми выразительными памятниками этого типа автор называл купольные мечети султана Селима в Феодосии, Хан-Джами хана Девлет-Гирея в Евпатории и мечеть в селении Колечь близ Феодосии [7, с. 140–146].

Время появления в Крыму базиличных мечетей автор ограничивал XIV–XV вв. и связывал это с влиянием византийских и генуэзских строительных традиций. Эти

памятники также имели в своем облике черты, как первого, так и второго периодов развития татарского искусства. В качестве примеров первого периода Б. Н. Засыпкин приводил базиличные мечети Текие-Хан Джамии и Шор-Джами в Карасубазаре, второго — мечеть Ешиль-Джами в Бахчисарае [7, с. 146–154].

Обзорному анализу в очерке Б. Н. Засыпкина подверглись средневековые минареты, медресе, караван-сарай, бани и фонтаны, бывшие неотъемлемой частью архитектурного облика центров жизни татарского общества — Бахчисарая, Солхата, Карасубазара [7, с. 154–168].

В заключении Б. Н. Засыпкин констатировал необходимость новых исследований в области изучения татарского архитектурного искусства, настаивал на недопустимости игнорирования культурного наследия народов, подвергшихся значительной внешней этнической экспансии (перенятые обычаи, язык, вера и т. д.) со стороны крымских татар, — крымчаков и караимов [7, с. 168].

Экскурс в историю татарского производства из шерсти и ковроткачества в своей статье предпринял основатель и директор Государственного дворца-музея тюрко-татарской культуры в Бахчисарае, глава Бахчисарайского краеведческого кружка, член РОПИК Усеин Абдурафиевич Боданинский (1877 – 1938 гг.) [8]. Краевед останавливался на естественности распространения этого вида производства в скотоводческой среде крымских татар, указывал на древние корни ковроткачества, характерные для монгольских кочевников еще в XII в., до экспансии в Крым. Для подтверждения своей гипотезы, ученый ссылался на сведения средневековых путешественников Вильгельма де Рубрука и Марко Поло, отмечавших наличие выделанных войлочных тканей и ковров у кочевавших монгольских орд [8, с. 67].

Далее автор анализировал сохранившиеся формы средневекового производства у крымских татар. В качестве примеров

У. А. Боданинский описывал «цеха» по производству войлока — «кечеджи» — сохранившиеся в архаичном варианте до 20-х гг. XX в. в Бахчисарае и Карасубазаре [8, с. 68–70]. Следует отметить, что основные исторические аналогии, касающиеся организации цехов у крымских татар, исследователь представил по оригинальным данным, которые были опубликованы в статье академика, востоковеда, члена РОПИК Владимира Александровича Гордлевского (1876 — 1956 гг.), поэтому в этой части положения очерка вряд ли можно считать сугубо авторскими [9].

Непосредственным предметом исследования краеведа стала коллекция старинных татарских ковров без ворса — «килимов», поступившая в фонды Государственного дворца-музея тюрко-татарской культуры в 1927 г. У. А. Боданинский отмечал отсутствие каких-либо сходных черт «килимов» с «кавказскими, среднеазиатскими и малоазиатскими традициями», прослеживал отдаленное сходство с «килимами», распространенными в Украине. Особенностью коллекции являлись сильно схематизированные растительные орнаментальные мотивы, редкость бытовых сцен в оформлении. Нетрадиционной являлась и гамма красок, использованная при росписи ковров: преобладали темно-синий, желтый, рыжий, коричневые цвета; бирюзовый, розовый, зеленый, кремовый полутона; окраска производилась растительными, минеральными и животными красками [8, с. 70–71].

Основываясь на особенностях технического выполнения войлочных ковров, У. А. Боданинский сформулировал их классификацию на три типа. Первые — «орта» — состояли из узких и широких прямоугольных рамок, при их создании использовали темно-синие, желтые, коричневые, рыжие, голубые, белые, розовые, зеленые красители. Применяли данные изделия для покрытия пола в жилых помещениях или в мечетях. Второй тип —

«кобекли-орта» — ткались из 3 рядов прямолинейных рамок со схематическими растительными мотивами. Середина таких ковров — «кобек» — состояла из 5 рядов concentрических ромбов, в орнаменте также преобладали растительные узоры, в цветовую гамму «килимов» добавлялись черный и голубой колеры. Ковры третьего типа — «намазлык» — предназначались для мусульманской молитвы, они состояли из узких и широких прямоугольных рам с мелким однородным узором. Обычно эти «килимы» раскрашивались в синий, желтый, кремовый, коричневый и белый тона [8, с. 72–75].

Местом изготовления всей коллекции У. А. Боданинский определял Крым, время изготовления ограничивал серединой XIX в. В заключение своего исследования ученый констатировал отсутствие в современный ему период как мастеров, так и технической базы для возрождения производства войлочных ковров в крымскотатарской среде [8, с. 75].

Изучению фольклора, музыки, песенного творчества крымских татар посвятил свои исследования член РОПИК Аркадий Карлович Кончевский (1883–1969 гг.), начавший активное исследование песенного фольклора в Крыму в 1923 г. в рамках экспедиции, осуществленной на средства Главнауки. В короткой популярной статье «Прошлое и настоящее в песнях Крыма» [10] музыковед проследил основные вехи истории крымскотатарского народа, отраженные в национальных песнях: средневековые набеги на Русь и ответные экспедиции Московского государства, эмиграцию татар в Турцию в конце XVIII в. и в первое десятилетие после окончания Крымской войны, события первой мировой и гражданской войн, голод 1921–1922 гг. в Крыму.

Развернутая характеристика крымскотатарской музыки содержится в очерке А. К. Кончевского, опубликованном в изданном РОПИК совместно с Московским физиотерапевтическим обществом в 1925 г.

путеводителе «Крым» [11]. Автор указывал на отсутствие в Крыму и Москве полного старинного набора крымскотатарских музыкальных инструментов, констатировал увеличение числа «забытых песен», от которых сохранилась только мелодия. Далее А. К. Кончевский отмечал наличие генуэзских, арабских, турецких, украинских мотивов в песнях крымских татар в Карасубазаре, на Южном берегу Крыма и в степной части полуострова соответственно [11, с. 150–152]. Автор классифицировал самобытные татарские песни по трем направлениям — колыбельные, трудовые, песни чабанов. Также А. К. Кончевский высказывал мнение о наличии у татар традиции коллективного песенного творчества [11, с. 154–156].

Исследователь отмечал значительное взаимопроникновение татарских песенных традиций и приемов с фольклором караимов и крымчаков, замечая при этом, что последним удалось сохранить собственные обрядовые песни. В конце очерка А. К. Кончевский представил информацию о древних татарских музыкальных инструментах («сантыр», «сааз», «зурна», «ховал») и кратко описал их [11, с. 156–159].

В целом, следует констатировать, что исследования членов РОПИК, касавшиеся этнической истории народов Крыма, были сведены к изучению этнической истории и культуры крымских татар. Это вписывалось в общие рамки «коренизаторских» устремлений советского и партийного руководства, выразившиеся в Крыму во внедрении политики «татаризации» во всех сферах жизни общества.

Второе направление этнографических исследований членов РОПИК — современное развитие народов Крыма — отражено в публикациях описательного характера.

Как развернутая характеристика антропологических и этнических особенностей татар Южного берега Крыма, особую ценность представляет очерк «Южнобережные татары Крыма» доцента Антропологическо-

го института им. Д. Н. Анучина при И МГУ, члена Правления РОПИК Бориса Алексеевича Куфтина (1892–1953 гг.), ставший результатом экспедиции исследователя в татарские села Южнобережья в 1924 г. [12]. Ученый рассматривал данную этнографическую группу как результат смешения двух культурных традиций — северной, кочевнической, и южной, средиземноморской. Автор подробно останавливался на антропологическом строении тела и физиономических чертах, разнице в биометрических объемах частей тела у жителей разных населенных пунктов ограниченной территории. Подробно рассказывалось об одежде, жилище, пище, занятиях, общественном устройстве, искусстве и менталитете жителей приморских деревень. Очерк Б. А. Куфтина имел как сильные стороны, основанные на полевых наблюдениях автора и мнениях предшествовавших исследователей, так и неточные формулировки, подчас не имевшие какого-либо удовлетворительного объяснения (например, при рассуждении о значении этнонима «тат» Б. А. Куфтин заявил, что этимология данного слова «не поддается объяснению», хотя по этому вопросу на тот период уже накопилась солидная историография) [12, с. 22–25].

Этнодемографическая картина населения Крыма представлена в содержательном очерке члена Правления РОПИК Ивана Михайловича Саркизова-Серазини (1887–1964 гг.), опубликованного в путеводителе «Крым» в 1925 г. [13]. Автор опубликовал данные переписи населения 1921 г. и констатировал преобладание сельского населения на полуострове над городским (54,6 % на 45,4 %). Общее количество основных этносов Крыма определялось в следующих цифрах: русских 51,50 %, крымских татар 25,92 %, евреев 6,86 %, немцев 5,88 %, греков 3,31 %, армян 1,67 %, болгар 1,47 %, поляков 0,82 %, караимов 0,77 % [13, с. 56–58]. Характерной особенностью в этих данных было отсутствие выделения украинцев как самостоятельного этноса Крыма, это

можно объяснить сохранившейся при проведении переписи досоветской тенденции механического приписывания этнических украинцев к русским. Далее автор перешел к подробному анализу уклада жизни основных этносов Крыма. Особое внимание было уделено: крымским татарам [13, с. 61–67], немцам [13, с. 67–69], грекам [13, с. 69–70] и болгарам [13, с. 71–72] — анализировались их антропологические черты, быт, одежда, основные занятия, черты национального характера, уровень грамотности, вероисповедание. Обзорно представлялись крымские цыгане, караимы, крымчаки, армяне, чехи, эстонцы и турки [13, с. 72–75].

Логическим продолжением очерка И. М. Саркизова-Серазини является работа члена Симферопольского отделения РОПИК С. А. Гамалова «Национальные меньшинства Крыма» [14]. В ней корректировались данные переписей 1921 и 1923 гг., как негативный факт особо отмечалось отсутствие выделения украинцев, как отдельного этноса Крыма: по сведениям автора они составляли не менее 20 % от «так называемого русского населения», что можно считать несколько завышенной цифрой на тот момент. Далее автор разделял народы Крыма по следующим критериям: коренное население (татары, караимы, крымчаки, часть греков и армян, итальянцы) и более поздние пришельцы (все переселенцы XVIII–XIX вв.); народы западной культуры (немцы, эстонцы, поляки, чехи, латыши, евреи) и восточной и южной (греки, армяне, болгары, караимы, крымчаки); сельские народы (украинцы, немцы, эстонцы, чехи, болгары, часть греков, армян, евреев) и городские (поляки, крымчаки, караимы, большинство греков, армян, евреев) [14, с. 187–190]. Отдельно С. А. Гамалов останавливался на характеристике районов компактного проживания национальных меньшинств Крыма, рассказывал о мероприятиях Советской власти в отношении этих народов.

Третье направление этнографических исследований в наследии членов РОПИК — общетеоретические и методологические вопросы организации данной работы — представлено противостоянием двух школ этнографии: столичной, московской, и крымской, сформировавшейся непосредственно в процессе работы полевых экспедиций.

Наиболее обоснованно позиция московской школы этнографии выражена в работах профессора Ильи Николаевича Бороздина (1883–1959 гг.). В периодическом органе РОПИК в 1927 г. он опубликовал одну из своих программных статей [15]. В ней ученый подводил промежуточные итоги тюркологических исследований и мероприятий в СССР в 1926–1927 гг. И. Н. Бороздин отмечал недостаточность изучения тюркских народов в целом и татар, в частности, учеными досоветского периода. Констатировалось распространение мифа о «варварстве» татар. Вместе с тем, этно-археологические исследования средневековых тюркских памятников Поволжья и Крыма продемонстрировали высокий уровень культуры создавших их народов. Поэтому, по мнению автора, необходимым было проследить линию эволюции форм жизни татар во всех ее проявлениях [15, с. 108–109].

Для выполнения этого задания И. Н. Бороздин предлагал решить ряд исследовательских задач: проведение систематических этно-археологических исследований татарской культуры; организацию охраны исторического наследия татар в Крыму (памятников истории и культуры); публикация новейших исследований по истории и культуре татар; фиксирование форм «уходящего старого быта» татар; собирание и археографическую публикацию неизвестных материалов о татарах и их быте; создание монографического описания татарских деревень [15, с. 109–112]. Очевидно, что данная позиция авторитетного ученого страдала однобокостью и предвзятостью по отношению к изучению других народов

Крыма. Именно поэтому в среде крымских этнографов — практиков, членов РОПИК, возникла оппозиция к концепции И. Н. Бороздина.

Ее проявлением можно считать доклад профессора Крымского педагогического института им. М. В. Фрунзе, члена Симферопольского отделения РОПИК Виктор Иосифовича Филоненко (1884–1977 гг.) на Втором съезде Общества в декабре 1929 г. в Симферополе. Работа «Очередные задачи современной крымской этнографии и работа Общества по изучению Крыма» осталась неопубликованной при жизни ученого [16]. В. И. Филоненко констатировал, что из 30 народностей, проживающих в Крыму, этнографически изучались (по его мнению, «за свой страх и риск, в незначительных размерах, и совершенно случайно») только татары, караимы, крымчаки и цыгане [16, л. 2]. Остальные этносы полуострова, по мнению исследователя, остались незаслуженно обделенными вниманием исследователей досоветского времени. Для преодоления этой тенденции В. И. Филоненко предлагал перенять передовой опыт современных этнографов РСФСР (назывались имена М. И. Смирнова и М. Я. Феноменова)

и организовать монографическое описание деревень каждой крымской народности [16, л. 4]. Дальнейшие шаги в развитии этнографии в Крыму должны были, по мнению ученого, касаться изучения «современного быта города», как центра всех новых явлений жизни, фактически — непосредственного катализатора изменений в быту и культуре. Вместе с тем, В. И. Филоненко подчеркивал значение изучения «современного быта деревни», прежде всего в направлении фиксации «уходящих форм старого быта» [16, л. 4–6]. Роль организатора таких исследований автор доклада видел в научно-исследовательских учреждениях, высших учебных заведениях и добровольных общественных организациях, каковым и назвал Общество [17].

Таким образом, оригинальные этнографические исследования можно считать одним из ключевых направлений исследовательской деятельности РОПИК. В рамках Общества сложился коллектив выдающихся этнографов — теоретиков и практиков — сохранивших и преумноживших традиции выдающихся исследователей быта и культуры народов Крыма в досоветский период и в годы гражданской войны.

Литература

1. Подробный анализ деятельности и научного наследия РОПИК см.: Севастьянов А. В. Десять лет на службе краеведения: Российское общество по изучению Крыма (1922 – 1932) / А. В. Севастьянов; Центр памятниковедения НАН Украины и УТОПИК. — К.; Симферополь, 2010. — 255 с. — (Серия: Библиография крымоведения; вып. 13).
2. [Российское общество по изучению Крыма] // Крым: экология, проблемы. — Симферополь, 1990. — (Серия : Вопросы-ответы; вып. 2). — С. 230–231; Филимонов С. Б. [Краеведение в Крыму в 1920-х годах] / С. Б. Филимонов, В. Ф. Шарапа // Крымская АССР (1921–1945). — Симферополь, 1990. — (Серия: Вопросы-ответы; вып. 3). — С. 124–129; Горбунов Ю. И. [Востоковедение в Крыму в 1920-х годах] / Ю. И. Горбунов // Крымская АССР (1921–1945). — Симферополь, 1990. — (Серия: Вопросы-ответы; вып. 3). — С. 134–138.
3. Козлов В. Ф. Из истории деятельности Российского общества по изучению Крыма (РОПИК) / В. Ф. Козлов // Москва-Крым: историко-публицистический альманах. — М., 2000. — Вып. 1. — С. 272–280; Моисеенкова Л. С. Из истории журнальной периодики: журнал «Крым» (1925–1927 гг.) / Л. С. Моисеенкова, В. Ф. Шарапа // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии / Крымское отд. Ин-та востоковедения им. А. Е. Крымского НАН Украины. — Симферополь, 2000. — Вып. 7. — С. 393–400.
4. Так, например, в статье В. Ф. Козлова встречаются следующие существенные объективные

- неточности, касающиеся составления справочного аппарата статьи: в ней указывается, что выход №№1 и 2 журнала «Крым» состоялся в 1925 г., хотя это произошло во второй половине 1925 года (№1) и в 1926 году (№2), также неверно указаны годы выхода №№1 (3) и 2 (4) данного издания – 1926 вместо верного 1927 года. Допущены и другие ошибки, касающиеся хронологии деятельности РОПИК и вопросов издания журнала «Крым».
5. Хлівнюк О. В. Охорона культурної спадщини в Криму (1887–1941 рр.) / О. В. Хлівнюк: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / 26. 00. 05 — музеєзнавство. Пам'яткознавство; Центр пам'яткознавства НАН України та УТОPIK. — К., 2009. — 20 с.
 6. Подробно об этом см.: Непомнящий А. А. Подвижники кримведения: в 2-х тт./ А. А. Непомнящий. — Симферополь: СГТ, 2008. — Т. 2: TAURICAORIENTALIA. — (Серия: Библиография кримведения; вып. 12). — 600 с.
 7. Засыпкин Б. Н. Памятники архитектуры крымских татар / Б. Н. Засыпкин // Крым. — 1927. — №2 (4). — С. 113–168.
 8. Боданинский У. А. Производства из шерсти у крымских татар / У. А. Боданинский // Крым. — 1928. — №1 (6), вып. 2. — С. 67–75.
 9. Гордлевский В. А. Организация цехов у крымских татар: Из поездки в Карасубазар / В. А. Гордлевский // Труды этнографо-археологического музея этнологического факультета Первого Московского гос. ун-та. — 1928. — Вып. 4: Быт. — С. 58–65.
 10. Кончевский А. К. Прошлое и настоящее в песнях Крыма / А. К. Кончевский // Крым. — 1925. — №1. — С. 31–33.
 11. Кончевский А.К. Песни и музыка Крыма / А. К. Кончевский // Крым: путеводитель / Под ред. И. М. Саркизова-Серазини. — М.: Земля и Фабрика, 1925. — С. 149 – 159.
 12. Куфтин Б. А. Южнобережные татары Крыма / Б. А. Куфтин // Крым. — 1925. — №1. — С. 22–31.
 13. Саркизов-Серазини И. М. Население и промышленность / И. М. Саркизов-Серазини // Крым: Путеводитель / Под ред. И. М. Саркизова-Серазини. — М.: Земля и Фабрика, 1925. — С. 55 – 88.
 14. Гамалов С. А. Национальные меньшинства Крыма / С. А. Гамалов // Крым. — 1927. — № 2 (4). — С. 187–197.
 15. Бороздин И. Н. Некоторые очередные задачи изучения татарской культуры в Крыму / И. Н. Бороздин // Крым. — 1927. — №2 (4). — С. 108–112.
 16. Гос. архив в АРК, ф. Р-3864, оп. 1, д. 107.
 17. Публикацию доклада В. И. Филоненко см.: Севастьянов А. В. Доклад В. И. Филоненко «Очередные задачи современной крымской этнографии и работа Общества по изучению Крыма» — неизвестный источник по истории краеведения Крыма в 20-е гг. XX в. / А. В. Севастьянов // Историческое наследие Крыма. — 2005. — №10. — С. 129–140.

В статті на основі маловідомих опублікованих та архівних матеріалів відтворюється мисив досліджень членів Російського товариства з вивчення Криму, присвячених історії культури та побуту народів півострова, виявлені та класифіковані головні напрями цих студій. Подано історіографічний аналіз змісту дослідницьких та компілятивних творів У. А. Боданинського, І. М. Бороздіна, Б. М. Засипкіна, А. К. Кончевського, Б. О. Куфтіна, В. Й. Филоненка.

Ключові слова: Російське товариство з вивчення Криму, етнографія, кримські татари, У. А. Боданинський, І. М. Бороздін, В. Й. Филоненко.

In the article, on the basis of the little-known published and archival materials the researches of the members of the Russian society on studying of Crimea, devoted to the history of culture and life of the people of the peninsula are recreated. The basic directions of these studies are revealed and classified. The historiographic analysis of the contents of the research and the compilational works of U. A. Bodaninsky, I. N. Borozdin, B. N. Zasyupkin, A. K. Konchevsky, B. A. Kuftin, V. I. Filonenko is given.

Key words: the Russian society on studying of Crimea, ethnography, the Crimean Tatars, U. A. Bodaninsky, I. N. Borozdin, V. I. Filonenko.

УДК 811.111:81'42:808.5

O. V. Shevchenko

Values of cultural diversity and cultural identity in shaping sustainable cultural policy for the city

The article deals with the basic principles of formulation of cultural policy of the city in cultural sphere regarding positive value of cultural diversity and its role in shaping the identity of a city-dweller.

Key words: cultural policy, cultural diversity, cultural identity, identity of a city-dweller.

Implementation of effective and responsive cultural policy with respect to cultural diversity should be viewed as an inalienable part of domestic policy of a democratic state, a basis for consolidation of a society and development of cultural identity. Ethnic and cultural diversity in Ukrainian society is a complex unity with historical, societal and structural peculiarities that are to be acknowledged when formulating cultural policy in the period of transition from Soviet paternalistic model of cultural policy. Challenges of the XXI century require implementation of collaborative model of cultural policy with active engagement of all stakeholders: state authorities, business, cultural operators, national and cultural groups, civil society. At the same time, cultural policy can only be effective and responsive if it complies with major priorities of domestic economic and social policy.

24 August 2011 Ukraine celebrated its 20th anniversary of Independence, a period sufficient enough to be a benchmark for viewing challenges and perspectives of cultural policy formulation in Ukraine adopting a new paradigm of the XXI century — respecting positive value of cultural diversity. Moving away from Soviet unification in cultural sphere, as a democratic and constitutional state Ukraine faces the problem of revival and establishment of its cultural identity and need to create a basis for

inclusive society respecting cultural diversity.

The aim of the article is to establish guiding principles for cultural policy formulation on the city level regarding positive value of cultural diversity.

The methods of research comprise descriptive, functional, and semiotic.

The theoretical ground of research rests on major works on cultural processes dynamics, cultural policy, ethic and anthropocentric aspects of cultural policy formulation.

Modern trends of globalization cause unification of cultural sphere and this is when the problem of preserving cultural identity while promoting cultural diversity should be the cornerstone of cultural policy formulation. Thus, cultural diversity as a strategic priority of UNESCO, Council of Europe has now been recognized in Ukraine. The major guiding principles for formulation of cultural policy in the city should therefore acknowledge national and cultural identity as a part of universal human identity, thus ensuring democratic and liberal way of state cultural policy as well as be responsive to challenges and opportunities that emerge from the impact of globalization.

Cultural policy of the city is a set of norms and guiding principles underlying activities aimed at preservation, development and spread of culture. Cultural policy is cooperation and the result of cooperative activities of

state power and society and thus is closely connected with ideology and power. The latter in their turn serve the ground for distinguishing main types of cultural policy.

In the former USSR the model of cultural policy for all member states was revealed in state paternalism with dominance of unifying ideology. The transition period of cultural policy formulation in Ukraine was revealed in market model of cultural policy, when culture has lost its humanistic and aesthetic value and was exploited for commercial and profit reasons. This model of cultural policy led to unification of cultural space and dominance of mass culture. Grounded merely on reasons of economic profit this model of cultural policy caused prevalence of cultural products of major cultures over minor ones, the latter having problems with preserving their cultural identity and heritage revealed in such products.

The model of cultural policy grounding on multi-level collaboration (state authorities, business, national and cultural minorities, cultural operators and civil society) proves to be the most responsive to the challenges of XXI century.

The characteristic features of collaborative model of cultural policy presuppose coordination of state and civil efforts in shaping cultural policy. In this case, state power appears to be an equal participant of formulation of cultural policy respecting cultural diversity as a societal value and providing necessary conditions for equal involvement of all stakeholders into the process of cultural policy formulation. These joint efforts may eventually result in acknowledgement and meeting the needs of all engaged parties.

The strategy for collaborative model of cultural policy regarding positive value of cultural diversity and respecting the principle of equal access to culture helps to secure the balance between promotion of cultural diversity and preserving national cultural identity.

Within this paradigm, cultural diversity appears to be a unity of unique values, traditions and forms of expression of a nation, differenti-

ating it from others in cultural space, revealed in cultural heritage (crafts, traditions, folklore). Present trends of cultural policy formulation require priorities of national cultural development to be harmoniously fitted into the strategy of political, social and economic development of a state. Together with cultural identity, cultural diversity is now viewed as a cornerstone of cultural policy. In the cultural policy of UNESCO, Council of Europe principle of respect for cultural diversity as a basis of preserving cultural identity is approached as a joint responsibility of the whole humanity. Treating cultural diversity as a basis of city cultural policy presupposes creating all necessary conditions for peaceful coexistence of different cultural groups within a city, fostering intercultural dialogue and social coherence. Thus, state cultural policy and particularly city policy in the sphere of culture is to be accepted as a basis for creation of a socially coherent, inclusive society ensuring sustainable state, regional and local development. To sum it all up we should accept the need in the XXI century to acknowledge cultural identity and cultural diversity as a cornerstone of formulation of cultural policy.

Revealing these basic principles of cultural policy formulation, lets view the present-day state of implementing cultural policy in Ukraine, its strategic priorities and possible ways of making social and economic aspects of culture beneficiary. Having achieved independence after the collapse of the USSR, Ukraine faced the challenge of building democratic and legal state in all spheres of domestic policy. Such period is vital and determining for any state, when it is needed to unite all people as a nation and then join efforts to shape the society, where all major and minor groups accept their common ground — national cultural identity (ex. Ukrainian vs. American) and inner difference — cultural diversity (ex. Crimean Tatar vs. Krymchak). Acknowledging and accepting these two phenomena on state and societal levels may be a sound basis for creation of socially coherent and inclusive society. In its turn, cultural policy formulated on such ground may serve a basis for

implementing economic and social policy that altogether ensure sustainable development on all levels: national, regional and local.

The on going process of formulation of cultural policy in Ukraine is characterized by the strive to shift from the USSR's model of state protectionism to development of a new paradigm of cultural policy of a state and methods of its implementation. The main problem in the cultural policy is the lack of responsiveness to the dynamics of cultural life of society. Cultural identity and cultural diversity as strategic priorities of formulation of responsive cultural policy require establishing balance of impact of state, societal and economic components of cultural policy. Presence of vast variety of minor cultural groups requires state to be the leading actor of cultural policy regulating cultural processes and preventing monopolization of cultural space in Ukraine.

The focus of responsive cultural policy should be in ensuring and encouraging involvement of citizens in the cultural life of the city and transform the culture into their own economic resource — mainly, improving the quality of life and welfare of a city dweller. The guiding principles of such cultural policy presuppose equal involvement of all cultural actors into the process of policy-making.

The achievement of these aims is possible only on the basis of joint efforts of all stakeholders (city council of culture, cultural operators, business, civil society). At the same time, city authorities should adopt mainly coordinative and collaborative mode of cultural policy formulation and implementation. It is assumed that adherence to such fundamental issues of cultural policy as preservation of national cultural identity and heritage, respect and promotion of cultural diversity and altogether anthropocentric orientation of cultural policy in the mode of collaboration of all stakeholders will ensure consolidation of all actors of cultural space in the sustainable process of state-building and nation-building.

Therefore we may conclude with the following: conceptualization of cultural phenomena,

anthropocentrism play an important role in formulation and implementation of cultural policy of the city as these factors represent a source of ethnic and cultural diversity and a basis of national and cultural identity as well. Regarding diversified nature of culture of different ethnic and social groups within society, it is essential to establish a common ground for all major and minor groups to accept common/shared values and societal aims (adopt major strategy of domestic policy and cultural policy in particular). The role of the state is to assure sustainable cultural development and regulate relations between actors in the cultural sphere.

Cultural policy of the state and cultural policy in the city in particular should encompass set of norms and values that lay the ground for sustainable development of a humanistic, democratic and legal state, securing fundamental rights of people to express themselves celebrating cultural diversity and creating national cultural identity at the same time.

Among existing models of cultural policy (state paternalism, market model (mass culture) and collaborative model) the latter appears to be the most responsive for the challenges of post-Soviet period, grounding on positive value of cultural diversity and presenting a model for collaboration on different levels: city authorities (Council for Culture) as a policy-maker, cultural operators, representatives of ethnic and cultural groups.

Thus, cultural diversity as a strategic priority of UNESCO, Council of Europe has now been adopted in Ukraine. The tactics for implementation of this strategy involves cultural democracy and decentralization of cultural management to keep balance between state and local authorities, state support and funding of culture and civil initiatives and cultural industries.

City Council for Culture as a policy maker should support these subjects of cultural policy in the form of partnership, creating a basis for peaceful coexistence of different cultural groups within society.

The social sphere of cultural policy treats

ethnic and socio-cultural diversity as a source of creation and recreation of identity of a city dweller. Thus, city policy should be aimed at preventing monopolization of cultural sphere, support and facilitate development of national and local identity of majority of population as well as cultural and ethnic diversity of minority groups. Cultural expressions and cultural products should be viewed as a form of intercultural dialogue, a means of cultural expansion and a means of resisting such expansion as well. Cultural policy should be designed to prevent monopolization of cultural space and support development of national cultural identity and facilitate expression of cultural diver-

sity of minor groups. Encouraging the development and support of cultural industries should also underlie the strategy of cultural policy that can eventually lead to increase of Ukraine's cultural presence in the world cultural space.

Development and preservation of cultural identity is a strategic priority of cultural policy that ensures humanistic ground of cultural policy, secures realization of basic human rights such as access to culture and freedom of expression. Thus, acknowledging these cornerstones of cultural policy formulation it is vital to keep balance between the promotion of cultural diversity and the necessity to preserve social cohesion.

Bibliography

1. Алмонд Г., Верба С. Гражданская культура и стабильность демократии / Г. Алмонд, С. Верба // Полис. 1992. — №4. С. 122 – 134.
2. Berger P., Huntington S. Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World / Berger P., Huntington S. — Oxford University Press: New York, 2002. — 374 p.
3. Hastings D., Wilson T. Borders: Frontiers of Identity, Nation and State. / Hastings D., Wilson Th. Berg: Oxford, England, 1999. — 182 p.
4. Kennedy P., Danks C. Globalization and National Identities: Crisis or Opportunity?/ Kennedy P., Danks C. — Palgrave: New York, 2001. — 256 p.
5. McGuigan J. Rethinking Cultural Policy / McGuigan J. — Open University Press: Maidenhead, England, 2004. — 172 p.

В статье рассматриваются принципы формулирования эффективной политики в области культуры в городе с учетом культурного многообразия как основы формирования городской идентичности.

Ключевые слова: культурная политика, культурное многообразие, культурная идентичность, городская идентичность.

В статті розглядаються принципи формулювання ефективної політики в сфері культури в місті з урахуванням культурного розмаїття як основи формування міської ідентичності.

Ключові слова: культурна політика, культурне розмаїття, культурна ідентичність, міська ідентичність.

УДК 008:304.442 (477.75)

О. А. Габриелян

Построение концепции культуры города: пространство крымской столицы

В статье рассматривается концепция культуры города на примере Симферополя — столицы Автономной Республики Крым. Выделяются концепты Симферополя, анализируются его перспективы как культурной столицы Крыма. Предлагается концепция развития города Симферополя на среднесрочную перспективу.

Ключевые слова: культура, город, концепция культуры, культурная столица, Симферополь.

Возможно, тема концепции культуры города не оказалась бы в центре наших научных интересов, если бы не практическая потребность предложить Концепцию развития культуры в г. Симферополе на среднесрочную перспективу. Последнее было обусловлено председательством автора в комиссии по культуре в городском совете.

Тема оказалась крайне сложной в виду отсутствия концепта — ключевого смысла, вокруг которого собирались бы все остальные, формируя некую концепцию культуры как понятийную и принципиальную «инфраструктуру города». До того как эта «инфраструктура» была бы описана как реально существующие объекты культуры (учреждения, архитектурные памятники, парки и др.), важно сложить смысловую культурную карту города.

С одной стороны, она идеальна, так как позволяла бы измышлять любые объекты культуры с любым смыслом, с другой, виртуальна, то есть давала бы возможность придать этим объектам максимальную степень достоверности нашего возможного пребывания в них.

Четко обозначенная практическая цель и теоретический характер нашего исследо-

вания придает ему теоретико-прикладной статус.

Концепт Симферополя не имеет доминирующего смысла, характеристики, параметра. Его «генетический код» культуры складывается из некоего набора культурных «геномов».

Прежде всего, это его столичность. Здесь все очевидно до этимологии. Столичность проявляется в ее многоличии: расположение в нем командного пункта административного управления регионом, в стягивании на себя системы коммуникаций (авто- и железнодорожных, авиационных, электрических, газовых, информационных и т.п.), что обуславливает возникновение всей системы ее обслуживания и т.д. Столичность, как правило, обуславливает объективная характеристика — география — местоположение. Для Симферополя — это почти центральное расположение на территории полуострова, что позволяет относительно быстро добираться до всех его районов. Сам же город исторически в этом статусе расположился еще в древности на высоком плато недалеко от реки Салгир. Транзитное расположение города стало его объективной характеристикой. Очевидно, что городская культурная политика не мо-

жет игнорировать такую его важную особенность.

Если из общего состава населения Крыма убрать население Севастополя с его особым статусом, то мы обнаружим, что фактически Симферполь представляет собой «мегаполис» регионального масштаба. Собственно он даже функционально выполняет часть функций мегаполиса, в частности, в связи с экономической миграцией населения. В связи с тем, что в Симферополе сосредоточены основные учебные заведения Крыма, то экономическая миграция дополняется образовательной миграцией, и в городе сосредотачивается молодежь. Последнее обстоятельство должно внести свои нюансы в принципы и подходы отмеченной политики.

Другая характеристика, обусловившая его современный вид и состояние — губернский город. В этом качестве имплицитно наличествует провинциальный характер города. Однако обозначенный культурный код был бы неполный, если бы не была отмечена его поликультурность, практически наблюдавшаяся всегда в его истории. В настоящее время она дополнена очень важной составляющей — вернувшимися на родину, ранее депортированными крымскими татарами, армянами, болгарам, греками и немцами. Безусловно, не обустроенность поселков компактного проживания, прежде всего, крымских татар, в виду их значительной численности (21 тыс.) привносит новые параметры такой исключительно важной характеристики как культурное многообразие. Можно констатировать, что поликультурность крымской столицы, не увенчалась соответствующей осознанной и объективированной политикой мультикультурализма.

Все отмеченные особенности Симферополя объективны и не носят оценочного характера. Наша задача проанализировать их и предложить концепцию развития города наиболее адекватную его истории и современности. Анализ других концепций, прежде всего российских городов, пред-

ставленных в Интернете [см. 9, 10, 17, 19] не столько помог нам в написании концепции развития культуры в г. Симферополе сколько показал те моменты, который следует нам избегать. [см. также очень интересную и принципиально иную разработку: The Cultural Collaborative. A Plan for San Antonio's Creative Economy / Prepared by the TCC Steering Committee / June 2005: info.sahearts.com/attachments/127_adoptedplan.pdf].

Вместе с тем следует отметить, что логика концепции развития культуры в г. Санкт-Петербурге и соответствующие рекомендации были взяты нами за основу при подготовке документа для г. Симферополя [см. 8]. Город Санкт-Петербург претендует на статус культурной столицы России и его культурная политика наиболее продвинутая на всем постсоветском пространстве. С одной стороны, она близка нам культурно и исторически, с другой — ушла европейский опыт. [см. проекты Леонтьевского центра: creative.leontief.net].

Концепция развития культуры в г. Симферополе на 2012–2015 гг. и рекомендации, адаптированные к его реалиям приведены в качестве приложений в конце статьи. Сама Концепция была утверждена сессией городского совета г. Симферополя 23.12.2012 г.

Определенные культурные смыслы, связанные с Симферополем уже сложились. Пчела стала символом города пользы, города собирателя. Мы не собираемся подвергать это критике, тем более что эти смыслы вполне сочетаются со статусом столицы автономии. Объективно сложилось, что этот статус определил и значительную концентрацию интеллектуального и культурного потенциала в городе. В связи с этим претензия города на культурную столицу Крыма имеет объективное основание и символическое (даже метафизическое) содержание и оформление.

Более двух веков назад была определена в названии (имени) судьба города общего блага. Конечно, конкретными примерами из повседневной жизни города можно дока-

зывать его не полное соответствие статусу культурной столицы автономии. Однако, по этому поводу следует возразить следующее. Во-первых, отмеченный статус не есть раз и навсегда определенная высота планки, которую можно преодолеть рывком, единоактным политическим, экономическим, культурным усилием. Это путь, процесс преобразований, который должен формировать образ культурного города по всем параметрам, характеризующим современное муниципальное образование. Эти параметры определяют необходимое, но еще не достаточное условие. Последнее заключается в способности города порождать новые культурные смыслы. Без выполнения этого условия город не способен обрести статус культурной столицы. Тем более, что этот статус не имеет официального, бюрократического оформления. *Статус культурной столицы признается сторонниками и оппонентами по способности города быть культурным лидером в формировании модного (то есть перенимаемого другими) стиля городской жизни.* Является ли таковым Симферополь сегодня? К сожалению, нет. Имеет ли он необходимый потенциал стать таким? Конечно, да. И здесь следует отметить следующее. Во-вторых, для обретения статуса культурной столицы у Симферополя есть необходимая концентрация культурного потенциала. Это учреждения образования и культуры, общественные творческие организации, предприятия творческой индустрии, в деятельность которых вовлечены тысячи горожан.

Проблемы первого порядка, с которыми мы сталкиваемся при реализации Концепции:

- проблема осложняется тем, что за двадцать лет независимости не сложилась ни легитимная общая государственная идеология, ни общая региональная система ценностей, на базе которых можно было бы формировать праздничные традиции. Вакуум активно заполняется внешними

праздничными феноменами: День Св. Валентина, Хеллоуин, появление новых молодежных субкультур, религиозных и псевдорелигиозных сект и др.

- в городе не сложился свой традиционный событийный календарь. Исключением является День города, который представляет собой не столько праздник самих горожан, сколько мероприятием, организованным для них.
- городская власть не создала площадку для активного диалога с общественностью и предпринимателями для реализации культурной политики.
- последняя, основывается на принципах советской культурной политики, и в настоящее время представляет собой архаизм, обрекает сферу культуры на деградацию.
- закономерное сопротивление бюрократии любым инновациям, воспринимаемые как покушение на их благополучие.

В самой Концепции приводится перечень проблем второго порядка — уровня маркетинга городской культуры.

Предлагаемая ниже *Концепция развития города Симферополя* учитывает все вышеотмеченное, а главное она операциональна, то есть дает возможность превращать принципиальные положения в Программу конкретных действий — мероприятий с указанием механизма реализации и источников необходимых ресурсов. В ней также приведены образцы новых для города Симферополя культурных смыслов. Ниже приводятся некоторые из них, которые уже представлены в Концепции или будут представлены в Программе ее реализации. Последняя должна предполагать проектную форму ее осуществления, то есть каждый пункт Программы должен быть расписан как проект с поэтапной реализацией, с указанием ответственных, сроков исполнения каждого шага проекта, ресурсами, способами и сроками мониторинга и оценки (эвалюации).

Особый аспект проекта — это способность продуцировать новую активность.

Город в новом веке — повестка для культуры

Данный проект предполагает вхождение Симферополя в Союз городов и муниципальных образований, созданный в 2004 г. в Барселоне. Процедура вхождения достаточно проста — путем декларации признания европейских ценностей. Союз принял Повестку XXI века для культуры [25]. Лейтмотивом ее является положение: *культура наряду с социальной вовлеченностью, экономикой и окружающей средой является базовым условием устойчивого развития города*. Это положение конституирует иной подход к городской культуре. *Обремененность городского бюджета расходами на культуру по остаточному признаку заменяется развитием экономики культуры*. Это уже иная культурная политика. В связи с этим, отмеченная Повестка обращает внимание на необходимость разработки новых индикаторов развития культуры и предлагает активное использование проектного подхода в сфере культуры.

Чтобы понять насколько такая культурная политика отличается от традиционной достаточно обратиться к новым подходам ЮНЕСКО к статистике в области культуры [См. 33]. Очень показательным является то, что статистические индикаторы по культуре в нашей стране практически не в состоянии отразить ее современное качественное состояние в динамике и, насколько нам известно, попыток изменить такое положение дел не предпринимается. И это не удивительно, так как неизменно советской остается сама культурная политика.

Мощная волна демократизации, которая привела к процессу деколонизации, отразилась и на культурной политике. Хотя административно-осмысленной, официальной она стала немного раньше в 40–50-е годы XX века, а с 60-х годов того же века она выступает с принципом свободного доступа к культурным феноменам как соци-

альным благам. *С этих пор берет отсчет и история бюрократической культурной политики, имеющей формальный статус на уровне министерств культуры и их региональных органов власти. Дискурс бюрократии привносит весомый элемент нормативности, калькулируемости, формального признания и, конечно, цензуры*. (выделено нами — О. Г.) Такая система сложилась в СССР и практически во всех европейских странах (некоторое исключение составлял и продолжает составлять англо-саксонский мир; Великобритания, США, Канада, Австралия упорно стремятся избежать «бюрократизации муз», другой вопрос — насколько им это удастся?). В подобной системе города оказались подчинены системе уровней реализации культурной политики, попав где-то между национальным и местным «слоями политического пирога» [2].

Но политическая, экономическая, культурная динамика набрали такую скорость, что приобрели, с одной стороны, глобализационное качество, а с другой — это вылилось в более широкое понимание культуры. По традиционной шкале оно представлено различными устоявшимися формами культуры и искусства, а по инновационной шкале новыми разнообразными городскими субкультурами, включая маргинальные.

В культурной политике пришло понимание, что разнообразные формы повседневного существования различных социальных групп, порождает новые культурные феномены и требуют административной реакции на них. Политическая практика показала, что предложенная еще Рэймондом Уильямсом интерпретация культуры как «обыкновенной», как интегрирующего все многообразие художественной деятельности мира материальных практик повседневной жизни, дает более адекватное понятие о культурной жизни современных обществ.

Интеграция маргинальных субкультур и сегодня остается одной из сложнейших задач развития культурной среды городов. Однако в существенной мере именно

трудности в ее решении и абсурдность бюрократической реализации подобной демократической политики привели к переосмыслению самой культурной демократии.

Так начинают меняться приоритеты культурной политики, и в 1980–1990-х гг. происходит, с одной стороны, выработка новых инструментальных подходов для работы с местными сообществами, а с другой — усиление экономического компонента культурной политики. Возникают как бы два параллельных вектора: локальный — культурные планы для местных (городских, прежде всего) сообществ, и глобальный — культурные стратегии экономического развития городов... *Экономическая проблематика выходит на первый план отнюдь не случайно. Вторая половина XX в. — это в какой-то мере история кризиса и упадка индустриальной модели городов. Местные градообразующие индустрии образца XIX в., естественно, отмирали, а с ними приходили в упадок и городские поселения. Глобальный бизнес более не привязан к определенному месту, а значит, легко снимает с себя всякую социальную ответственность. Возвращение культуры в эти города стало не только символом, но и реальным экономическим механизмом их возрождения.* (выделено нами — О. Г.)» [2]. Собственно небольшой экскурс в историю и теорию был необходим, чтобы подвести к этому принципиальному тезису.

Те процессы, которые сегодня переживает Симферополь, объективны. Они не зависят ни от политической партии, находящейся у власти, ни от харизматичности мэра или менеджерских талантов его и команды. Другое дело, что именно понимание этой объективной необходимости и адекватное реагирование власти на нее позволят сделать этот процесс результативным для города. *Центральная, республиканская и городская власть должны признать культуру главным реальным механизмом развития городов и, столицы Крыма, в частности. Ограниченная культурная политика, сведенная до сохранения культурного на-*

следия, доставшегося от советских времен, обречена. Прежде всего, потому что сфера классической культуры (музеи, театры, библиотеки и т.п.) теряет престиж и оторвана от реальных финансовых источников творческой индустрии. Малооплачиваемая работа в этой сфере приводит к кадровому голоду и деградации этой сферы. Процветает ее прикладная форма в виде массовой культуры. Условно говоря, никто не хочет вкладывать в фундаментальные разработки, но все активно пользуются и готовы платить за прикладные. Массы интересуют не фундаментальные наноисследования, а цифровая техника: плазменные телевизоры, мобильные телефоны, компьютеры и всевозможные гаджеты. Аналогичное происходит в культуре и искусстве.

Новая культурная политика — это и новое понимание самой культуры. Современная тенденция постановки вопросов культурного развития в экономическом контексте связана также с пересмотром самого понятия «культура». Во-первых, в мир культуры и искусства включаются не только классические виды исполнительских и визуальных искусств — живопись, танец, театр, музыка и т. д., но и такие коммерческие «новички» в мире художественного творчества, как дизайн, реклама, телевидение, радио, мультимедиа и др., которые уже успели получить новое имя «творческие индустрии» (англ. Creative Industries). Во-вторых, усиливается акцент на потребительской стороне функционирования культурных благ: искусство интегрировано в стиль жизни различных групп потребителей, которые дают свою оценку культурным благам как товару, приобретая его в билетных кассах. Разумеется, рынки культуры сосредотачиваются в городах и образуют вполне самостоятельный сектор экономики. (выделено нами — О. Г.)» [2].

Если говорить о практических вещах, то в культурной политике города необходим перелом, и предлагаемая Концепция нацелена на это. Необходим такой маркетинг города, который включит в его экономику саму куль-

туру... На сегодняшний день реализация экономических стратегий развития культуры находится на переднем крае выработки стратегии возрождения и развития городов. Бум «креативных» или «тематических» городов в Европе и США в 1990-х гг. служит примером того, как острейшие социально-экономические проблемы регенерации городской среды решаются с помощью культурных стратегий... В данном случае речь идет не о традиционном генеральном планировании городов — о городах-планах, когда за основу берется земельно-территориальный принцип, — а, по сути дела, о культурно-экономическом планировании, в основе которого — использование человеческого и культурного капитала города. (выделено нами — О. Г.)» [2]. Очевидно, что такое понимание культурной политики основывается на теоретико-прикладных исследованиях о социальном капитале и его значении для развития региона. Пионером в этих исследованиях выступил в 70-е годы Роберт Патнэм, а далее их дополнили теоретические изыскания в области развития гражданского общества. Не случайно, что один из авторитетнейших исследователей феномена креативных городов вводит индекс «3Т» — Технологии — Талант — Толерантность, для их характеристики [22].

Можно констатировать, что отмеченные перемены в культурной политике уже реально происходят и на уровне конкретных украинских городов. Мы не будем упоминать Львов, претендующего на статус культурной столицы Украины, а упомянем, например, Мелитополь, вошедший в международную сеть интеркультурных городов. В Крыму к таким городам можно отнести Севастополь, Феодосию, Керчь, а особенно Евпаторию с ее популярным туристическим маршрутом по городу — «Малый Иерусалим», конкурсом дедов Морозов, программой внедрения велосипедов в практику передвижения по городу и др. Очевидно, что участие Евпатории в проекте креативного города Британского Совета дало свои результаты.

Республиканская власть и городской совет Симферополя во главе с мэром готовы формировать новую повестку дня для культуры. И это подтверждается не только принятием на сессии самой Концепции развития культуры в городе, но и такими реальными массовыми театрализованными шоу как «Скифская мистерия», зажжение общегородской елки и др.

Город творческой индустрии — «Город мастеров»

Современная культурная политика не сводится к тривиальному зарабатыванию средств для выживания учреждениями культуры, а углубляет ключевую роль новой отрасли экономики — творческую индустрию, связанную со всей сферой культуры. В одном экономическом кластере, например, оказывается музыкальное творчество и авторские права на его результаты, концертная деятельность, цифровая звукозапись, презентация произведений в ИНТЕРНЕТе, реализация дисков, изготовление музыкальных инструментов, оборудования и т.п. Меняется даже система городского управления культурой. Специальная комиссия, учрежденная премьер-министром Великобритании в 1997 году, определила сектор «творческих индустрий» как двигатель будущего экономики страны. В результате такого подхода соответствующие городские департаменты культуры включили предприятия творческой индустрии в сферу своего администрирования [29].

Творческая индустрия включает широкий спектр различных видов предпринимательской деятельности: издательское дело и полиграфия, дизайн и мода, промышленный дизайн, производство модной одежды, реклама, изобразительное искусство (живопись, скульптура и декоративно-прикладное искусство), ремесла, архитектура, сценические формы искусства (театр, танцы), музыка (классическая, популярная и народная), аудио-визуальное искусство и средства массовой информации (кино,

телевидение, радио, фотография, производство видеофильмов), разработка и выпуск программного обеспечения, интерактивные компьютерные игры. Творческая индустрия неразрывно связана с информационными технологиями, более того, современные компьютерные технологии придают индивидуальному творчеству масштаб и характер «индустрии»: компьютерные издательские комплексы, технологии веб-дизайна, средства мультимедиа, электронная коммерция и т.д. Реализация продукции и услуг малых предприятий творческих индустрий оказывают влияние на инфраструктуру туризма и отдыха, способствуют развитию сети сувенирных магазинов, маленьких художественных галерей, кафе, ресторанов, клубов и т.д. Данный сектор представлен в основном малыми и микро-предприятиями. Их отличает творческая энергия, восприимчивость к инновациям, гибкость и способность адаптироваться к быстро изменяющейся обстановке на рынке, производство продукции и услуг по индивидуальным заказам. (См.: creative.leontief.net/industries.html).

В Концепции предлагается выбрать именно этот вектор культурной политики — путь формирования креативного города. В основе концепции креативного города лежит понимание творчества как сложной совокупности таких элементов как:

- культурные ресурсы;
- творческое мышление, способность производить новые идеи, смыслы;
- социальные инициативы и способность к самоорганизации;
- организованный процесс и создание механизма кооперации;
- инновационная инфраструктура [12].

Люди способные к такому творчеству могут создать культурное пространство города не только виртуально, как пространство культурных событий, но и реально. Им может стать не только сам центр города. В Симферополе таким пространством становится территория очерченная улица-

ми Гоголя, Толстого, Розы Люксембург и Пролетарской. Она может быть расширена и даже локально воссоздана. Это вопрос открытый для дискуссий с горожанами. Почти в каждом городе есть такой центр деловой и культурной активности, своего рода downtown. Но это не менее важно креативный город невозможен без культовых мест — символов культурного поклонения. Такие феномены не администрируются, так как являются результатом творческих усилий. Но администрация города может проявить свой менеджерский талант в создании условий для реализации этих усилий. Потребность в таких городских феноменах значительна и они перманентно создаются и фиксируются в фольклористике города.

До сих пор у Симферополя нет своего знакового героя — человека, предмета, события. Вот почему его нет на площадях и скверах города в виде хотя бы малой архитектурной формы. Опыт других городов Украины и соседней России свидетельствует, что потребность в таких героях огромна и тому есть основания. С пьедестала свергнуты монументы и памятники предыдущей эпохи, а предложенное взамен не стало общим идеалом. А локальные герои негромкие и не пафосные оказываются к месту, близкими и родными. Ими-то и обустроиваются сегодня города постсоветского пространства [5].

Построение культурных пространств современного города предполагает иную культурную политику: переход от культурной демократии к экономике культуры. Это значит, что подход, при котором декларировалась и предлагалась доступность культурных феноменов, дополняется, или точнее, включается в экономику культуры. До 60-х годов XX века город был проекцией власти на пространство его нахождения. Центр города был местом физического пребывания власти. Он обустроивался соответствующим образом, и культурная политика поддерживала саму власть. И агора древнегреческого города, и центральный храм, и

театр, и колизей, и мусейон, и памятники, все подобного рода феномены группировались вокруг центра политической власти. Но после отмеченного временного рубежа происходят глобальные политические изменения, отмеченные выше. Необходимо им соответствовать — предлагать свои ответы на вызовы времени.

Стратегия культурного планирования, а Концепция развития культуры в г. Симферополе является таким стратегическим документом, не должна сводиться всего лишь к культурной регенерации культурной среды города. Только подкрепленная соучастием творческой интеллигенции (если говорить в знакомых нам терминах) в развитии города как культурной среды обитания, такая стратегия имеет шанс на успех. *И цель Концепции развития культуры должна быть предельно ясной горожанам — повышение качества жизни, а отсюда и формирование городской идентичности — симферопольцы.*

Регенерация городской среды необходимое условие культурной политики любого современного украинского города. Городская власть Симферополя, поддержанная республиканской и центральной властью, это осуществляет. Но без развития инфраструктуры креативного предпринимательства (производства) изменить культурную ситуацию в городе не представляется возможным, и мы снова и снова будем регенерировать устаревшую культурную политику.

Идея креативного города позволяет сделать рывок и осуществить переход в иное качество. Обычный социально-экономический подход, заложенный в соответствующих городских программах ущербен, так как не трудно подсчитать, что на улучшение инфраструктуры до технически приемлемого состояния необходимо несколько десятилетий. Пример, линейный подход: в городе столько-то километров разбитых дорог, на их асфальтирование необходимо столько миллионов гривен, бюджеты всех уровней выделяют ежегодно столько-то.

Несложные арифметические вычисления приводят к заключению, что дороги будут приведены в порядок через несколько десятилетий. Это еще без учета фактора, что за эти десятилетия выйдут из строя те дороги, которые в настоящее время находятся в удовлетворительном состоянии. Возникает отнюдь не риторический вопрос: зачем жить в городе с такой перспективой? И реальное сальдо миграции по годам дает вполне объективированный ответ на него. Люди голосуют ногами: или приезжают или покидают город.

Изменение культурной политики может в корне изменить ответы на подобные вопросы. Люди живут в многомерном социальном пространстве. В нем, безусловно, есть два существенных измерения: бытовое и бытийное. Первое определяет условия их быта, второе — смысл существования. Они взаимно дополняют друг друга и взаимосоответствуют. Высокие смыслы «подтягивают» быт, хорошо организованный быт — требует соответствующих смыслов. *Идея креативного города, включенная как базовый элемент в культурную политику, и далее в более широкий контекст политики дает возможность показать проект будущего города, стать, например, мэру лидером в его осуществлении, предложить новые смыслы, которые в состоянии подтянуть быт до высоты новых смыслов.* Линейная программа социально-экономического развития, если не заменяется, то дополняется прорывными проектами, вокруг реализации которых, формируется креативная группа прорыва, концентрируются ресурсы. Успешная реализация таких проектов приводит к мультипликативному эффекту. Инвестиция в победу порождает победу. Нет денег в бюджете на дороги в развитой Германии в период кризиса? Креативный класс предлагает продавать именные сертификаты на ремонт конкретных ям и это работает. А работает потому, что немецкая культура наделила быт высоким смыслом, основанном на экономической выгоде: хорошие до-

роги — личная экономия времени и денег на ремонт собственных машин. Результат: города и страна в целом выглядят обустроенными и красивыми.

Линейная политика в эпоху социальных сетей — анахронизм. Политики, неспособные понять новые требования к социальным, а, следовательно, к политическим технологиям обречены на поражение. Победу в политической борьбе определяют смыслы, подкрепленные ресурсами. Сами по себе даже очень большие ресурсы не гарантируют победы. Печальный опыт краха всех империй тому доказательство, для нас более показательным примером является «оранжевая революция».

Мы отнюдь не идеализируем ситуацию и понимаем, что невозможно в короткий срок добиться принципиальной смены культурной политики. Для этого нужно понимание необходимости в ней и политическая воля для ее реализации. Этому будет сопротивляться рутинная бюрократическая форма управления культурой, что вполне объективно обусловлено законами функционирования самой бюрократии. Но именно знание этих законов и позволяют использовать потенциал бюрократии для реализации новой культурной политики. Здесь на помощь может прийти сама власть, осознавшая свои выгоды. *Представители креативного класса, главного социального капитала, креативной индустрии, как правило, и есть лидеры общественного мнения. Они увлекают за собой людей новыми культурными смыслами. И тот кто в политической борьбе, в частности, в избирательной кампании, сможет их вовлечь в свой политический проект социальных изменений, тот и может рассчитывать на успех.* Стихийно такое понимание уже начало складываться в рамках украинских избирательных кампаний, которые начали активно привлекать звезд шоу-бизнеса. Другая рекомендация по преодолению бюрократического сопротивления — использовать межсекторное управление, когда в процесс формирования и

реализации культурной политики вовлечены все социальные сектора — власть, общественность и предприниматели.

Выше мы использовали понятие — творческая интеллигенция. На самом деле, современная культурная политика опирается на новый креативный класс, имеющий иные характеристики. Но культура — это, прежде всего, традиции, и, наверное, имеет смысл постараться содействовать формированию креативного класса с учетом использования опыта творческой интеллигенции. В плане развития креативной экономики для Сан-Антонио (США) творческое сообщество («creative community») включает в себя:

- самостоятельных профессиональных творцов (creative individuals — художники, актеры, режиссеры, дизайнеры, писатели, технические специалисты);
- креативный бизнес (creative businesses — клубы, галереи, аукционы искусства, издательства, театры, фестивали и т. д.);
- творческие неприбыльные и образовательные организации в сфере культуры и искусства (creative nonprofits — общества охраны памятников культуры, творческие профессиональные союзы, профильные вузы и факультеты) [33].

Программа развития культуры в г. Симферополе, операционализирующая Концепцию, должна опираться на логику современного культурного плана. В основе такого подхода лежат несколько главных идей. Во-первых, доминантным должен стать принцип: «город для горожан». Простой и очевидный, он на практике подменяется иными: столица для управляющей бюрократии, город для обслуживания приезжающих на отдых, с недавних пор культивируется принцип — город для туристов. Представьте себе, что вы строите дом и одновременно хотите совместить в нем особенности жилого дома, дачи и офиса. Очевидно, что результат будет эклектичен и малоэффективен. Принципиальный

подход к городу как к дому, где мы живем, актуализирует цель культурной политики: повышение качества жизни горожан. Очевидно, что развитая инфраструктура культуры способствует этому. Во-вторых, культурные планы ориентированы на городские сообщества, на поддержку их культурных потребностей, в то время как культурная регенерация нацелена на восстановление культурных пространств. Примером может служить вполне рациональный перенос центрального загса г. Симферополя в более подходящее помещение в сквере Тренева. Столкнулись два подхода: культурная регенерация и культурный план. Первая *полития* направленная на внешнего потребителя не всегда учитывает потребителя внутреннего — самих горожан. Отселить то из помещения в сквере придется музыкальную школу. Задеты интересы локальной социальной группы. Регенерация культурной городской среды не встроена в культурный план в современных условиях обречена, по меньшей мере, на непонимание и даже на противостояние. Возникает парадокс, власть искренне стремится улучшить город, а горожане недовольны. Проблема не в плохой PR-кампании. Даже самая удачная и эффективная не способна подменить содержание культурной политики, из которой удалены местные сообщества и, отсутствует интерактивное общение власти с ними. Культурные планы, ориентированные на удовлетворение потребностей территориальных, этнических, творческих и др. сообществ, должны стать основой культурной политики, цель которой поддержка их активности в сфере культуры. Привлечение социальной и культурной антропологии позволит увидеть власть и ее действия глазами этих сообществ, а город с позиции удобного для проживания дома.

Без выбора доминанты в культурной политике и увязки с ней всех остальных принципов, мы не сможем добиться существенных результатов. Здесь также как и

в планировании боевых действий. Ни одному военачальнику не придет в голову наступать по всему фронту одновременно. Выбирается направление главного удара и все действия направлены на его обеспечение. И только после прорыва перемещается вперед весь фронт.

Но что для такого прорыва в сфере культуры может выступить в качестве ресурса для городской власти. Прежде всего, это творческий капитал города — люди творческих профессий, культурные и образовательные учреждения, инфраструктура культурных пространств и помещений, культурное наследие города, публичное искусство (памятники, скульптуры и т.п.), творческая индустрия, маркетинг культуры и искусства. Этот ресурс как руда, но нужно приложить усилия, чтобы извлечь из нее ценный металл. В этом и заключается искусство культурной политики. Стратегическое видение и оперативная реализация Программы, основанной на принципах культурного планирования, могут дать эффективные результаты в среднесрочной перспективе. Не менее важно, что в процессе будет формироваться местная городская идентичность, как общее видение своего настоящего и будущего.

Выбор доминанты культурной политики города важен и по другой причине. На кого в принципе должен быть ориентирован рынок услуг в сфере культуры. Очевидно, что для транзитного города, каковым является Симферополь, трудно рассчитывать на внешнего потребителя. Отсюда вытекает естественный ответ, что культурное производство и потребление должны быть ориентированы на внутренние ресурсы, а так как они ограничены, то должны поддерживаться со стороны власти, а рынок таких услуг должен быть защищен от внешней экспансии, которая может регулироваться местными городскими налогами. Выбор доминанты — это стратегический выбор и его надо сделать.

Характерной особенностью культурного плана как подхода в культурной политике

должно стать не только понимание важности его, но и во включении различных аспектов развития культуры практически во все разделы социально-экономического плана развития города. Так поступили в Великобритании, где пришли к Единому плану развития (Unitary Development Plan), включающему культуру в вопросы экономики, занятости, архитектуры и т.д. [27].

«Золотой фонд» города — общие ценности

Непродолжительная по историческим меркам история Симферополя как губернского и столичного города ограничивает возможности представить его в памятниках истории и архитектуры оригинальным образом. Но у города есть одна уникальная особенность. В его судьбу вплетены выдающиеся имена. Их присутствие в городе, поступки, результаты труда и творчества — все может войти в «золотой фонд» города как сокровищницу интеллектуальных, культурных, духовных достижений. Здесь нет ограничений по разнообразию культурных феноменов. И написанная в Симферополе выдающаяся книга, песня, полотно, и удивительная встреча, повлиявшая на ход истории, и красивый человеческий поступок, и династия горожан, оказавшие неоценимую помощь городу, и удивительный образец любви к нему — это и многое другое может войти в такой фонд.

Собственно некоторые феномены его уже наличествуют. Есть реестр городских памятников, несомненно, представляющих собой его историческое наследие. Есть список почетных горожан. Однако, можно расширить и сделать более разнообразным этот ряд феноменов. Более того, имеет смысл сделать эту процедуру интерактивной — открытой не только для обсуждения, но и для участия в формировании фонда самих горожан. Такая вовлеченность населения и власти в совместную работу представляет собой, с одной стороны, реальный механизм формирования городской идентичности, а с другой — построения позитивного образа города.

Процедура включения в фонд должна быть формализована и отработана административно и юридически, так как город станет обладателем определенных брэндов. Сегодня, не включенные в систему рыночных отношений, они не имеют стоимостного выражения, но не факт, что завтра они не приобретут цену. Здесь могут формироваться элементы экономики культуры. Не менее важным является то, что эти феномены, обозначенные как культурное наследие города, самим фактом включения в фонд получают охранную грамоту. На локальном уровне сам городской совет может взять их под свою опеку.

Город — традиции и стиль

Городская идентичность и позитивный образ города должны формироваться через систему мероприятий. Часть из них должна приобретать традиционный и уникальный характер. Одним из таких мероприятий может стать День города. Его периодическое ежегодное проведение может стать основой традиционности. Однако для этого необходимо создание уникальности этого события. В системе мероприятий, посвященных этому дню, должно быть такое которое маркирует его именно как симферопольское, узнаваемое таким по символам, мифам, способу и форме празднования. Инструментарий порождения такой городской уникальности зависит только от способности горожан к коллективному творчеству. Собственно без этой способности нет города. Примерами человеческих конгломераций, обеспеченных всей инфраструктурой для проживания по городским образцам можно привести немало. Например, города спутники больших производств. Гибель производства — губит такие искусственные конструкции, если они не находят в себе творческих сил породить новые смыслы своего существования и развития.

День города должен стать днем презентации своих достижений — любых без

ограничений. Здесь важно не столько содержание, сколько способность его интересно показать. (Карнавалы рождались не для туристов, а самими горожанами для себя и со своим участием.) Принципиальным подходом здесь должно стать то, что горожане сами готовят свой праздник, а не власть делает это для них. Задача мэрии помогать, а не предлагать бюрократический суррогат праздника. Интерактивность — должна стать другим важным принципом в культурной политике городских властей.

День города ключевое событие тоже должно стать элементом того важного механизма, который будет формировать городскую идентичность и, собственно, позитивный образ самого города.

Но очевидно, что будучи главным событием — День города не может исчерпать его культурную жизнь всего года. И сегодня Симферополь живет разнообразной культурной жизнью. Однако ей не хватает стилистичности. Собственно, эта культурная жизнь формируется стихийно, как безобразная и безвкусная реклама на ее улицах. По сути, это тоже стиль, но усредненный, а потому убогий. Главный архитектор и градострои-

тельный совет как институции имеют возможность изменить ситуацию кардинально. Конечно, для этого необходимы время и ресурсы. Если они находятся для безвкусицы, то значит они уже наличествуют для формирования городского стиля и среды.

Тоже должно происходить и во всех других сферах. Город, будучи воротами Крыма, должен предъявлять свою культурную жизнь, и городскую среду обитания как свою визитную карточку. Город девяти муз, таким должен быть Симферополь — древний, губернский и современный.

Для этого у него есть все предпосылки: свои университеты и театры, библиотеки и музеи, музыкальные и художественные школы и училища, рестораны и отели, кинотеатры и парки, а главное творческий социальный капитал, который имеет шанс стать креативным классом, способный создать и уже создающий творческую индустрию и поднимающий экономику культуры. Как факт город имеет свою литературную, музыкальную, театральную среду, он порождает свой городской фольклор. Все отмеченное есть серьезная предпосылка новой культурной политики.

Литература

1. Бодрийяр Ж. К критике политической экономики знака / Пер. с фр. Д. Кралечкина. — М.: Библион — Русская книга, 2004. — 304 с.
2. Галкин Д. В. Стратегия культурного развития городов: современные подходы / Д. В. Галкин. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: jourssa.ru/2005/4/2cGalkin.pdf
3. Долгин А. Б. Прагматика культуры / А. Б. Долгин. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002 — 168 с.
4. Запорожец О., Лавринец Е. Потеряться, чтобы увидеть: опыт фотографического восприятия города // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. научн. ст. / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. — Саратов: Научная книга, 2007.
5. Захаров А. В. Культурные герои медийной провинции / А. В. Захаров. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: sociologist.nm.ru/articles/zaharov_25.htm — Сокращенный вариант статьи опубликован в журнале «Огонёк». См: Захаров А. Герои местного времени // Огонёк, 2008, №24, 9–15 июня, С. 18–19
6. Колбер Ф. и др. Маркетинг культуры и искусства / Пер. с англ. Л. Мочалова.; Под ред. К. и М. Наймарк. — СПб.: Издатель Васин А. И. «Арт-Пресс», 2004. — 256 с.
7. Концепция развития культурного пространства города Кирова на среднесрочную (2010 – 2012 гг.) и долгосрочную (до 2020 г.) перспективу. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: mo-kirov.ru/news/koncep_kultura.doc
8. Концепция развития сферы культуры Санкт-Петербурга на 2006–2009 годы. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: gov.spb.ru/gov/admin/otrasl/c_culture/conception

9. Концепция развития сферы культуры города Березники на 2010–2015 гг. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: berezniki.ru/54/55/6
10. Концепция «Культура Казани». — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: kitarphane.tatarstan.ru/file/культура%20казани.doc
11. Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры / Сб. материалов. Составители: Е. И. Кузьмин, В. Р. Фирсов. М.: Либерия, 2002. — 240 с.
12. Лэндри Ч. Креативный город / Ч. Лэндри. — М.: Классика-XX, 2005. — 400 с.
13. Марков А. П., Бирженюк Г. М. Основы социокультурного проектирования / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, 1997. — 260 с.
14. Менеджмент и маркетинг в социальной сфере: Учебное пособие. / Под.ред. В. А. Абчука. Санкт-Петербургский социально-экономический институт. — СПб.: ООО «Книжный дом», 2003. — 636 с.
15. Морозова Е. Я., Тихонова Э. Д. Экономика и организация предприятий социально-культурной сферы / Е. Я. Морозова, Э. Д. Тихонова. — СПб.: Издательство Михайлова В. А., 2002. — 318 с.
16. Помпеев Ю. А. Экономика социально-культурной сферы / Ю. А. Помпеев. — СПб: Санкт-Петербургский университет культуры и искусств, 2003. — 96 с.
17. Программа общегородского праздника // «Ижевск — город для людей» — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: izh.ru/izh/info/26164.html
18. Пул Д. Х. Когда менеджмент приносит деньги: наставления учреждениям культуры всех стран / Джиллиан Хенбери Пул; [пер. с англ. О. Э. Рева]. — М.: Классика—XXI, 2003. — 149 с.
19. Тематические праздники как явление современной городской культуры (на примере города Ростова-на-Дону). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: bibliofond.ru/view.aspx?id=451824
20. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры / Г. Л. Тульчинский. — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 384 с., ил.
21. Тульчинский Г. Л. Привлечение и аккумуляция финансовых средств. Фандрейзинг в сфере культуры / Г. Л. Тульчинский. — СПб.: ГУКИ, 1998. — 108 с.
22. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Р. Флорида. — М.: Классика-XXI, 2007. — 432 с.
23. Тыхеева Ю. Ц. Человек в городском пространстве / Ю. Ц. Тыхеева. — М.: Социум, 2002. — 160 с.
24. Шишкин С. В. Экономика социальной сферы / С. В. Шишкин. — М.: Изд-во ГУВШЭ, 2003.
25. Agenda 21 for Culture. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: agenda21culture.net/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=212&Itemid=&lang=en
26. Dreeszen C. Community Cultural Planning Handbook: A guide for community leaders 1997 // Washington D. C.: Americans for the Arts, 1998.
27. Evans G. Cultural Planning: an urban renaissance? — L.; N. Y.: Routledge, 2001.
28. European Cities and Capitals of Culture. Part 1 — 2. European Commission (Directorate Generale — Education and Culture), 2002 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: europa.eu.int/comm/culture/eac/sources_info/studies/capitals_en.html)
29. Creative Industries Mapping Documents 2001 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: culture.gov.uk/global/publications/archive_2001/ci_mapping_doc_2001.htm
30. Culture, Urbanism And Planning (Heritage, Culture and Identity). 2006, — 293 p.
31. «Beyond Garrets and Silos»: Concepts, Trends and Development in Cultural Planning. The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities / The Center for Arts and Culture ; ed.: G. Bradford, M. Gary, G. Wallach; pref. J. A. Smith. — New York : The New Press, 2000. — 364 p.
32. Municipal Cultural Planning Project. Prepared by Dr. Greg Baeker. April 2002. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: creativecity.ca/making-the-case/MCPP-concepts-trends-developments.pdf
33. The Cultural Collaborative. A Plan for San Antonio's Creative Economy / Prepared by the TCC Steering Committee/ June 2005. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: info.sahearts.com/attachments/127_adoptedplan.pdf
34. UNESCO Framework for Cultural Statistics. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: uis.unesco.org/Library/Documents/FCS2009_RU.pdf
35. Ximena Varela. Taking Cultural Policy Seriously — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: georgetown.edu.

У статті розглядається концепція культури міста на прикладі Сімферополя — столиці Автономної Республіки Крим. Виділяються концепти Сімферополя, аналізуються його перспективи як культурної столиці Криму. Пропонується концепція розвитку міста Сімферополя на середньострокову перспективу.

Ключові слова: *культура, місто, концепція культури, культурна столиця, Сімферополь.*

The article concerns the concept of culture on the example of Simferopol — the capital of the Autonomous Republic of Crimea. There are distinguishing of concepts of Simferopol, analysing it's perspectives as the cultural capital of the Crimea. We offer the development conception of Simferopol for medium-term perspective.

Key words: *culture, city, concept of culture, cultural capital, Simferopol.*

Концепция развития культуры в г. Симферополе на 2012 – 2015 гг.

«Симферополь — перекресток культур»

Введение

Концепция развития сферы культуры в Симферополе на 2011–2015 годы (далее — Концепция) должна быть соотнесена с учетом задач, стоящих перед городом в связи с принятием новой социально-экономической стратегии развития Крыма в целом. Концепция направлена на создание основ для более эффективного, динамичного, целеустремленного развития культуры, и консолидированного участия в этом процессе всех трех секторов — власти, бизнеса и общественных организаций города.

Главная цель политики в сфере культуры: расширение участия горожан в культурной жизни и превращение культуры в их личный экономический ресурс — *рост качества жизни и благосостояния.*

Главная задача Концепции — определение целей и направлений развития сферы культуры на среднесрочный период — пять лет.

Концепция предполагает программно-целевой метод бюджетного планирования. Концепция должна стать базой и практическим инструментом формирования целевых программ в сфере культуры, а также основным документом для разработки планов, программ и отдельных проектов учреждений культуры.

Проблемы:

- недостаточно высокий спрос на культурные услуги среди населения;
- серьезными препятствиями могут являться нехватка информации, материальные проблемы, недостатки работы общественного транспорта, отсутствие комфорта и удобств для детей, инвалидов, пенсионеров;
- идет характерная для общества рыноч-

ной экономикой конкурентная борьба за потребителя между культурой и другими формами проведения досуга;

- отсутствие инвестиционной политики в сфере культуры;
- отсутствие маркетинговой стратегии по презентации услуг в сфере культуры.

В число главных проблем входят, не отвечающее современным нормам, состояние многих зданий и помещений, в которых расположены учреждения культуры, нехватка помещений, изношенность материально-технической базы.

Необходимо также обратить внимание:

- на низкую общественную и экономическую эффективность функционирования ряда учреждений культуры, обусловленную, в первую очередь, дефицитом управленческих кадров, соответствующих требованиям времени;
- на недостаточное внедрение программно-целевого метода бюджетного планирования;
- на несовершенство системы оценки результатов деятельности;
- на неразвитость «обратной связи» с горожанами.

Наши преимущества:

- культурное многообразие;
- культурно-историческое наследие;
- развитая сеть культурных центров.

Культура в структуре ориентиров современной социально-экономической политики города

Политика в сфере культуры может быть эффективной только в том случае, если она осуществляется в едином комплексе с текущей социально-экономической политикой развития города.

Стратегией социально-экономического

развития предусматривается, что ее главной целью является рост благосостояния жителей города. В системе приоритетных задач ключевое место занимает соответствие этого благосостояния определенным стандартам обустройства и проживания путем развития экономики культуры.

Принципиально важные для управления сферой культуры выводы:

- в рамках современной политики развития культуры в г. Симферополе она рассматривается как одна из отраслей экономики по оказанию услуг горожанам и гостям города.
- вклад экономики культуры заключается в содействии повышению качества культурной среды и качества проживания в Симферополе.
- в культуре, как и в других сферах, необходимо поддерживать процессы, способствующие общественной эффективности услуг, доступности услуг и развитию ресурсов и, прежде всего, человеческих.
- Результаты деятельности в сфере культуры должны оцениваться исходя из конкретных числовых индикаторов, отраслевых нормативов и показателей.

Однако эти принципиальные положения должны быть дополнены положениями Повестки дня XXI века для культуры, принятой Союзом городов и муниципальных образований на Всемирном форуме культур в Барселоне в 2004 г. Главное из этих положений: *культура наряду с социальной вовлеченностью, экономикой и окружающей средой является базовым условием устойчивого развития города.* Данная Концепция полностью солидарна с отмеченной Повесткой.

Основные направления развития сферы культуры в г. Симферополе

С учетом поставленной главной задачей предлагаются следующие основные направ-

ления развития культурной сферы:

1. Модернизация услуг в сфере культуры в интересах всех групп и слоев горожан Симферополя и его гостей.

Развитие культурного предложения в Симферополе должно учитывать меняющиеся потребности общества. Учреждениям культуры следует больше ориентироваться на потребителя, повышать внимание к его запросам и пожеланиям. Необходимо применять дифференцированный подход к потребителю в зависимости от его принадлежности к той или иной возрастной, социальной, национальной, иной группе или аудитории. Наряду с этим задача деятелей культуры, соответствующих учреждений и организаций формировать эти запросы.

Задачи в рамках данного направления:

- повышение адресности культурных услуг, ориентация услуг на конкретные группы и категории потребителей;
- повышение разнообразия культурных услуг — превращение Симферополя в фестивальный город с непрерывной системой мероприятий;
- расширение доступа к ценностям и объектам, ранее неизвестным или закрытым для обозрения;
- повышение комфортности потребления услуг и улучшения стандартов обслуживания;
- обеспечение оснащенности процесса предоставления услуг современными техническими и технологическими средствами;
- развитие дополнительных услуг в учреждениях культуры;
- расширение использования открытых городских пространств для проведения культурных мероприятий.

2. Социальная интеграция ранее депортированных граждан, малообеспеченных горожан, инвалидов, детей-сирот, беженцев, многодетных семей. Роль культуры в решении этих вопросов должна повышаться.

Задачи в рамках данного направления:

- развитие в учреждениях культуры

системы льготного и бесплатного обслуживания отдельных категорий населения;

- расширение социокультурной деятельности организаций культуры, создание культурных программ для категорий населения, требующих социальной поддержки;
- обеспечение оснащённости учреждений культуры специализированным оборудованием и материально-техническими средствами для доступа инвалидов и групп с ограниченной мобильностью;
- привлечение внимания общества к проблемам инвалидов и малообеспеченных групп населения, содействие развитию творческих способностей представителей этих групп, применению их творческого и интеллектуального потенциала в сфере культуры.

3. Повышение образовательной роли культуры.

Использование ресурсов культуры в образовательных целях в значительной мере обуславливает спрос на услуги культуры, способствует конкурентоспособности и экономическому успеху отдельных культурных мероприятий и инициатив.

Задачи в рамках данного направления:

- развитие образовательной деятельности организаций культуры, направленной на обслуживание детско-юношеской аудитории; расширение круга организаций, работающих в этой сфере;
- развитие культурно-образовательной деятельности, направленной на привлечение семейной аудитории, различных групп и категорий взрослого населения;
- повышение уровня методической обеспеченности культурно-образовательного процесса; внедрение инновационных моделей и методик, современных технических и технологических средств;
- привлечение внимания общества к

важности и приоритетности развития образовательной функции культуры.

4. Совершенствование информационного пространства культуры.

Недостаточная информированность горожан о предоставляемых культурных услугах должна быть восполнена путем совершенствования информационной поддержки проводимых акций и мероприятий. Будущее информационного поля культуры — в расширении электронных ресурсов учреждений и в их объединении на базе информационно-ресурсных центров обслуживания горожан.

Задачи в рамках данного направления:

- создание условий для формирования единого культурно-информационного пространства; создание и обновление сводных информационных интернет-ресурсов сферы культуры;
- развитие информационно-рекламной деятельности организаций культуры и расширение связей организаций культуры со средствами массовой информации;
- повышение оснащённости организаций культуры современным оборудованием и программным продуктом, расширение использования информационно-коммуникационных технологий в сфере культуры; обеспечение библиотек программным продуктом «ИРБИС» и электронная каталогизация ресурсов библиотек;
- содействие созданию собственных информационных ресурсов организаций культуры и их использование в сети Интернет.

5. Поддержка процессов, способствующих росту престижа культурного наследия Симферополя.

Привлекательность культурной жизни Симферополя во многом зависит от количества престижных культурных событий, проводящихся в нем, от уровня комфортности предоставления культурных услуг, от уровня обслуживания в учреждениях культуры.

Формирование имиджа Симферополя должно стать составной частью политики городского совета и исполкома. Одновременно необходимо вести работу над повышением статуса культуры в системе ценностей горожан.

Задачи в рамках данного направления:

- Использование Дня города как смотра культурных достижений.

Пять лет созидания культурной столицы Крыма:

2011 г. Скифская мистерия

2012 г. 1150-летие древнерусского государства — Киевской Руси

2013 г. Фестиваль народов Крыма

2014 г. Парад истории

2015 г. Неаполь Скифский — 2200 лет первой столице Крыма. (Фестиваль культур народов Крыма и Причерноморья — «Все флаги в гости к нам»).

создание «золотого фонда» феноменов культуры, созданных в г. Симферополе;

- увеличение числа престижных мероприятий общекрымского, общукраинского и даже международного уровня в Симферополе; расширение представления культуры других городов, регионов и стран;
- расширение разнообразия программ праздничных мероприятий;
- расширение представления крымской истории, учреждений культуры, коллективов, знаменитых имен Крыма в культурных мероприятиях;
- развитие посредством культуры идей гражданственности, патриотизма, толерантности;
- формирование городской идентичности — симферополец; формирование культурных практик — программ, способствующих вовлечению граждан в созидание культуры;
- развитие новых форм и направлений туризма; обеспечение модернизации учреждений культуры и

их деятельности, направленной на привлечение и эффективное обслуживание гостей; расширение информационной поддержки пребывания туристов в городе;

- содействие широкому использованию в сфере культуры маркетинговых технологий;
- активизация прямых контактов учреждений культуры, творческих союзов, общественных организаций с украинскими и международными партнерами;
- повышение вовлеченности горожан и структур гражданского общества в процесс формирования поликультурного пространства Симферополя.

6. Содействие росту многообразия и богатства творческих процессов в Симферополе.

В основе культурного процесса лежит творческая деятельность отдельных личностей. Создание широких возможностей для реализации творческого потенциала личности на профессиональном или любительском уровне — норма современного цивилизованного городского сообщества.

Задачи в рамках данного направления:

- создание условий для выявления и продвижения молодых дарований;
- обеспечение устойчивого развития традиционной системы музыкального и художественного образования, средних профессиональных учебных заведений;
- содействие развитию современного искусства всех направлений;
- содействие развитию творческих союзов и других общественных организаций, объединяющих учреждения и частных лиц, занятых в сфере культуры, представителей творческих профессий посредством фестивалей, биеналле, конкурсов;
- поддержка современной молодежной культуры;
- содействие развитию национальных культур, традиций и обычаев этни-

ческих общностей и национальных образований города, открытие «Дома Дружбы» и соответствующего сайта;

- создание условий для развития народного творчества и ремесел;
- создание условий для развития негосударственных организаций, осуществляющих деятельность в сфере культуры;
- содействие развитию любительского творчества.

7. Сохранение культурно-исторического наследия Симферополя и поддержка устойчивого развития сферы культуры.

Богатство культурного наследия города в значительной мере обуславливает его привлекательность для бизнеса, инвестиций и проживания, что обеспечивает его устойчивое развитие.

Задачи в рамках данного направления:

- обеспечение сохранности предметов различных фондов учреждений культуры;
- наращивание объема и качества основных услуг учреждений культуры;
- обеспечение сохранности зданий и помещений, занимаемых организациями культуры; проведение ремонтных и реставрационных работ на объектах, занимаемых ими;
- модернизация материально-технической базы учреждений культуры.

Дополнительно следует отметить важность работы по сохранению движимого наследия: библиотечных, музейных, архивных, кино-, фото- и иных аналогичных фондов.

Параллельно с решением задач, связанных с сохранностью объектов культуры, должны активней решаться задачи развития организаций культуры. Речь идет о таких направлениях, как новые постановки в театрах, экспозиционно-выставочная работа в музеях, пополнение репертуаров оркестров и концертных коллективов, издательская деятельность.

Значительные усилия требуются для приведения в надлежащий вид зданий и

помещений, занимаемых учреждениями культуры. Для отдельных учреждений культуры требуются новые площади и новые здания.

8. Совершенствование управления и финансово-хозяйственной деятельности учреждений культуры.

Данное направление объединяет задачи, ориентированные на решение двух ключевых проблем управленческого характера: дефицита кадров, владеющих современными технологиями управления — в первую очередь среди руководящего состава — и, как следствие, невысокой экономической эффективности деятельности учреждений культуры.

Кадровая проблема сегодня стоит наиболее остро. Уход специалистов из отрасли и слабый приток молодежи снижают производительность и качество культурного процесса, ведут к ослаблению инициативы и замедлению развития сферы культуры.

Рост экономических показателей не является самоцелью для учреждений культуры. Существенная часть возложенных на них функций должна быть обеспечена стабильным бюджетным финансированием. Однако степень необходимой бюджетной поддержки может быть различна у разных типов учреждений. Многие из них в состоянии привлекать и зарабатывать значительные средства для своего развития. Эту работу необходимо совершенствовать и расширять.

Задачи в рамках данного направления:

- анализ занятости в культурной сфере;
- повышение уровня доходов работников культуры;
- создание условий для карьерного и профессионального роста в сфере культуры;
- укрепление связей и расширение взаимодействия между организациями культуры и образовательными учреждениями, формирующими управленческие кадры для сферы культуры;
- внедрение передового европейского и мирового опыта управления культурными процессами;

- повышение доходов учреждений культуры от предоставления платных и дополнительных услуг;
- привлечение в сферу культуры негосударственных источников финансирования: средств инвесторов, предпринимателей, благотворительных фондов и физических лиц.

Роль и задачи управления культуры

Решение задач, обозначенных в Концепции, возможно лишь при условии скоординированности действий комиссии по культуре городского совета, управления культуры, подведомственных городских учреждений культуры, включая государственные учреждения, а также организации культуры иных форм собственности. Именно в координации процессов, необходимых для развития сферы культуры, состоит ключевая роль управления культуры г. Симферополя.

Задачи управления формулируются следующим образом:

- повышение уровня взаимодействия с иными исполнительными органами власти Крыма, в чью компетенцию входят вопросы культурной политики;
- расширение взаимодействия с общественностью, творческими союзами, негосударственным сектором культуры, зарубежными правительственными и неправительственными организациями и фондами, городами-побратимами;
- расширение программно-целевой деятельности в рамках осуществляемого Правительством Крыма перехода к бюджетированию, ориентированному на результат;
- усиление роли стратегического планирования; разработка концепций развития учреждений, отдельных направлений: музейного, театрально-концертного, киносети;

- совершенствование системы мониторинга и оценки результатов культурных мероприятий, деятельности учреждений, всей отрасли в целом;
- обеспечение совещательного голоса общественности в принятии решений на всех уровнях управления; повышение роли коллегиальных органов: музейного, библиотечного, театрального, музыкального и художественного советов; расширение практики экспертной оценки реализуемых проектов и программ;
- внедрение постоянного мониторинга культурных процессов, мониторинга общественного мнения по вопросам культуры;
- совершенствование методической базы развития культуры; дальнейшее внедрение в практику управления современных научных разработок, рекомендаций специалистов, отечественного и мирового опыта;
- повышение квалификации специалистов управления;
- расширение информационной поддержки культурных мероприятий и культурных процессов.

Основные механизмы реализации концепции

Накопившиеся за время экономического спада проблемы в культуре значительно превышают возможности города по их решению. В нынешних условиях бюджетные ресурсы города недостаточны, чтобы в полном объеме финансировать все указанные в Концепции направления.

Распределение доступных финансовых средств в рамках единой программы развития культуры не представляется эффективным. Предлагается концентрировать средства и ресурсы по выделенным направлениям с использованием программно-целевого метода планирования.

Концепция разработана в целях ее дальнейшего использования для разработки целевых программ в сфере культуры и программ отдельных учреждений культуры города.

Основным механизмом реализации Концепции является создание комплекса межведомственных целевых программ. Конкретные мероприятия, сроки, ответственность и необходимое финансирование будут определены внутри программ.

Другим механизмом, обеспечивающим реализацию Концепции, является расширение системы поощрения, в том числе награждений отличительными знаками, грамотами, премиями, дополнительным финансированием конкурсных проектов отдельных учреждений культуры и творческих работников.

В целях более эффективного управления отраслью необходимо осуществлять дальнейшую оптимизацию сети учреждений культуры города.

Оценка эффективности

Одним из средств, повышающих эффективность предоставления культурных услуг, позволяющих спрогнозировать ожидаемые и оценить достигнутые результаты, является внедрение концепции и соответствующих ей программ на всех уровнях системы.

Вклад этих программ должен измеряться при помощи системы отраслевых нормативов (показателей) стандартов проживания: стандарта общественной эффективности культурных услуг, инфраструктурного стандарта, стандарта качества культурных услуг. Отраслевые нормативы должны быть использованы в ведомственных и межведомственных программах в качестве целевых индикаторов для оценки конечного социально-экономического эффекта программных мероприятий. Они будут определять приоритеты финансирования. В этой работе следует опираться на положения Концепции, учитывать ее основные цели и ориентиры.

Приложение 2

Рекомендации к реализации Концепции

I. В практическом плане следует:

- разработать стиль города, раскрывающий его культурные смыслы и символы. Необходимо создавать «бренд» или имидж. Творческие индустрии призваны сыграть ключевую роль в создании этого нового образа города, который в свою очередь, будет способствовать их дальнейшему развитию.
- создать событийный календарь города, как основы формирования праздничной культуры.
- пересмотреть юридический, финансовый и налоговый статус организаций культуры в контексте пересмотра условий для развития малого бизнеса.
- разработать новые анимационные программы для празднования Дня города и шире — разработать анимационные театрализованные программы для внедрения в городскую культуру.
- способствовать развитию формальных объединений, таких как бизнес-ассоциации и торговые союзы, ориентированных на защиту интересов конкретных субсекторов.
- развивать совместные маркетинговые инициативы как на уровне сектора в целом, так и для отдельных субсекторов, чтобы создать у туристов, клиентов и инвесторов лучшее представление о культурной продукции, предлагаемой творческими индустриями города.
- проводить совместную рекламную и маркетинговую работу по всей стране, представляя опыт творческих индустрий города на различных выставках, ярмарках и фестивалях.
- включать малые предприятия твор-

ческого сектора в инициативы по развитию международных связей с тем, чтобы успех крупных учреждений — флагманов культуры — способствовал рекламе достижений малых предприятий в области дизайна, музыки, моды, современного искусства и т. д. Все эти маркетинговые и рекламные мероприятия выигрывают от создания нового образа Симферополя, как города с кипучей, открытой современной веяниями культурной жизнью.

В г. Симферополе для реализации проводимых рекомендаций следует создать Агентство, ориентированное на развитие творческих индустрий, аналогичное Агентству по развитию творческих индустрий в Манчестере или Агентства регионального развития Крыма.

Сервисная служба по развитию творческих индустрий (CIDS) (<http://www.cids.co.uk/>) — это новое агентство, созданное для развития независимого культурного и творческого бизнеса в Манчестере. Услуги CIDS бесплатны для малых предприятий сферы творческих индустрий городов Манчестер, Салфорд, Таймсайд и Траффорд и включают:

- предоставление маркетинговой информации
- услуги по диагностике бизнеса
- консультирование по вопросам финансирования, создания и развития бизнеса
- разработку программ развития определенного сектора
- поддержку профессиональных объединений и ассоциаций
- маркетинг и развитие рыночных инициатив: проведение исследований, ярмарок и выставок.

Интересна и такая служба — Департамент Городских Событий Администрации города Хельсинки.

Департамент собирает, анализирует и предоставляет информацию о настоящем, прошлом и будущем города Хельсинки и

его районов. Деятельность Департамента Городских Событий стимулирует процесс принятия обоснованных управленческих решений и, таким образом, вносит существенный вклад в дальнейшее процветание города Хельсинки. Исследования департамента включают в себя изучение жизненного уровня различных слоев населения, анализ вопросов региональной и местной экономики, проблем образования в сфере городского менеджмента, особое внимание уделяется событиям на рынке труда и в культурной жизни города.

Необходимо вести переговоры с потенциальными зарубежными партнерами, международными донорскими организациями с целью привлечения дополнительных источников финансирования для реализации пилотных проектов по развитию и продвижению сектора творческих индустрий Симферополя.

Здесь должна быть координация действий городской Администрации, учреждений культуры, общественных творческих организаций профессионалов, бизнеса — представителей творческой индустрии.

II. В образовательном и просветительском плане следует:

- приспособить существующие проекты по поддержке малого и среднего предпринимательства для сектора культуры в таких областях, как обучение, консультирование и финансовая поддержка, с учетом конкретных нужд сектора творческих индустрий. В процессе переработки должны участвовать представители как уже существующих, так и находящихся в стадии становления организаций культуры.
- пересмотреть роль специализированных и высших учебных заведений в развитии творческих индустрий, а также их потенциал для взаимодействия со специалистами-производителями «культурной продукции». Взаимодействие возможно как на

уровне первоначального воплощения замысла (для дизайнеров, художников, кузнецов, гончаров и т. п.), так и на уровне технических навыков для производства продукции. Развитие базовых бизнес-навыков в форме, полезной для конкретного субсектора, должно входить в обучающие программы по развитию малого и среднего предпринимательства. Причем разработка и адаптация этих программ должна осуществляться с участием авторитетных представителей творческих индустрий конкретного сектора.

- активно приобретать международный опыт на различных семинарах и в мастер-классах, а также в рамках международных обменов и стажировок.
- разработать учебные курсы по этнологии, с акцентом на вопросы межэтнических коммуникаций, изучение ритуалов (обычаев и обрядов) и праздников.

Эти рекомендации могут быть рассчитаны на подготовку специалистов по организации культурно-массовых мероприятий, а также — на просвещение общественности. При их реализации большую роль могут сыграть, прежде всего, учебные заведения.

III. В наугом плане следует:

- создать социологический портрет города, по сути, нам нужна объективная характеристика состояния социального капитала города.
- особое внимание уделить исследованиям антропологии города: городская мифология и городские легенды; историческая проза: топонимические и исторические предания; рассказы о «случаях из жизни»; городские «слухи и толки»; феномен сплетни; современный городской песенный фольклор; современная обрядовая практика; отступление и трансформация традиционной обрядности; возникновение новых обрядов; мифология повседневности.

- организовать комплексное историко-культурологическое и социологическое изучение праздников Крыма: их происхождение, особенности бытования, восприятие различными группами населения.
- изучать и анализировать опыт проведения местных тематических праздников в других регионах Украины и за рубежом.
- в секторе творческих индустрий города необходимо проводить дальнейшие исследования, способствующие выработке политики по поддержке и развитию данного сектора. Эти сведения необходимы также для продвижения местной культурной продукции и современного бренда города.
- в связи с отсутствием официальной информации имеет смысл провести количественное исследование по оценке экономических показателей, характеризующих современное состояние и динамику развития сектора культуры в Симферополе, чтобы город знал, чем он располагает и как это развивается. В целом, общая картина «культурного достояния» Симферополя должна выходить за рамки официального перечня учреждений культуры и включать кафе и популярные места встреч, альтернативные рынки, альтернативные издания, посреднические организации, существующие международные связи и т. п.

Здесь также большая роль принадлежит высшим учебным заведениям как научным центрам.

IV В информационном плане следует:

- популяризировать местные тематические праздники в средствах массовой информации (публикация материалов по истории, символике, особенностям проведения тех или иных праздников).
- необходимо содействовать развитию неформальных профессиональных

- сетей, которые позволят повысить самосознание сектора и эффективность общения как внутри данного сектора, так и между различными секторами.
- проводить форумы на высоком уровне, на которых ведущие представители сектора могли бы сформулировать его потребности и проблемы.
 - развивать информационный обмен внутри сектора для улучшения доступа к сведениям по грантовым программам, мероприятиям, инициативам, политическим и профессиональным вопросам.
 - отражать исторический и современный

- опыт праздничной деятельности города с использованием музейных средств.
- создать справочник-каталог профессиональных организаций в области творческих индустрий города.
 - в рамках информационных и обучающих программ для представителей данного сектора необходимо предоставить доступ к профессиональным изданиям в области архитектуры, музыки, дизайна и т. д., а также к таким коммерческим изданиям, как *Варьете*, *Мьюзик Вик*, приложения к *Файненшл Таймс* по вопросам малого предпринимательства.

Приложение 3

Возможные проекты в контексте культурной политики, задаваемой Концепцией:

- На базе брэндбука Симферополя выпуск имидживой продукции о городе (альбом, фильм, сувениры и др.).
- Создание в Симферополе филиала Эрмитажа, (При межгосударственном согласовании вопроса проект может быть вполне реально осуществим. Хрестоматийный пример «глокального» культурного проекта — филиал нью-йоркского музея Гуттенхайма в испанском городе Бильбао.).
- Серия аудио-экскурсий по Симферополю. Первая форма реализации —

- аудиокассеты с авторскими экскурсиями по городу в музыкальной аранжировке. Содержание — Симферополь разных эпох.
- Аудио-экскурсии по музеям и паркам города. Экскурсии проводятся на разных языках и в музыкальном сопровождении.
 - Конкурс сочинений — «Культурное наследие Симферополя»
 - Конкурс Дизайна
 - Фотоконкурс
 - Конкурс городского граффити
 - Конкурс на лучшую малую архитектурную форму

УДК 008:316.776.23

А. В. Запороженко

Анализ антропологических проблем современной информационной культуры

В статье рассматриваются вопросы, связанные с особенностями влияния информационной среды на человека, негативные тенденции, которые имеют место в процессе информатизации культуры.

Ключевые слова: информация, интеллект, информационная культура, сознание, гуманизм.

Актуальность исследования. Вторая половина XX века ознаменовалась стремительным развитием информационных технологий, которые стали играть огромную роль не только в сфере материального производства, но и во всех сферах жизнедеятельности общества, определяя социокультурный облик современности. Изменились и функции самой информации: не капитал, труд и материальные ресурсы, а именно информация стала определять многие процессы в экономической сфере, влиять на всю архитектуру социума, определять мировоззренческие парадигмы и ориентиры общества, способы жизнедеятельности людей. В этой связи известный японский учёный Й. Масуда говорит о возникновении человека нового поколения — «HomoIntelligens», который будет не только свободно владеть новыми информационными технологиями, но будет также носителем и новой системы ценностей, информационной культуры. По его мнению, новейшие компьютерные и информационные технологии, благодаря быстрому выполнению большой совокупности операций, что выходит далеко за границы способностей человеческого мозга, дадут человеку возможность охватить сложные явления во всей их многомерной структу-

ре и понять эти явления в их отношении к целому. Информационная культура изменит человеческий критерий ценностей от узких, прямых и эгоистических интересов к этическим ценностям, ориентированным на интересы целого [1, с. 345].

Но насколько информационные технологии могут обеспечить развитие личности? Этот вопрос тем более актуально и необходимо уяснить, поскольку мы являемся свидетелями того, как быстро способны развиваться информационные технологии. Сейчас все учреждения, включая общеобразовательные школы, компьютеризированы, Интернет, наряду с телевидением, стал неотъемлемой частью жизни большинства людей. Средства массовой информации (особенно телевидение) так же претерпели значительных изменений в последние годы. Так, если раньше передача информации всегда велась в одном направлении — от телеведущих к телезрителям, то сейчас, благодаря слиянию разных коммуникационных систем с телевидением есть возможность обратной связи. Множество телевизионных и радиопередач строятся на основе сбора информации от телезрителей в реальном времени с помощью Интернета и телефона. Но почему, несмотря на все эти новые информационные технологии, современник не

лучше ориентируется в окружающем мире, чем его предшественник 30 или 50 лет тому назад? Чтобы ответить на этот вопрос следует рассмотреть характер самой информации.

Действительно, информация в современном обществе играет огромную роль, но можно ли считать, что информация, которая циркулирует в обществе благодаря системам информационной коммуникации, тождественна знанию? Ведь большая часть информации, которую мы получаем сегодня и которой оперируем, не содержательна и не включает в себя каких-то значительных адекватных знаний о чём-либо, носит чисто операциональный характер, то есть служит для оправдания и обоснования действий. Как заметил Г. Маркузе, информация, которая предлагается сейчас людям, имеет чаще всего суггестивный характер, то есть не побуждает размышлять, а программирует на определённые мысли и действия [2, с. 119–120]. Ярким примером этого является реклама, которая постоянно «бомбардирует» сознание людей через СМИ. Рекламодатели не ставят себе задачу дать какие-то исчерпывающие знания о товаре, они лишь стремятся создать яркий и привлекательный образ, который способен вызвать у человека желание купить его (пусть он, этот образ, даже не соответствует действительности). Однако, отмечает Э. Фромм, даже если человек и удовлетворяет свой потребительский голод, он не ощущает себя счастливым, поскольку удовлетворяет не свои собственные желания, а желания, навязанные извне. Акт купли и потребления становится принудительной целью, самоцелью и является весьма далёким от акта потребления и удовлетворения от пользования вещами [3, с. 246–247].

Кроме этого, большая часть информации, которая распространяется с помощью систем информационных коммуникаций, не предназначена для глубокого изучения и потому она значительно упрощается, ей придаётся однозначное толкование для того, чтобы быть пригодной для немедлен-

ного восприятия. Длинные цепи взаимосвязанных друг с другом мыслей заменяются на несистематизированный набор разнообразных, бессвязных объявлений, новостей, команд, идей. Такую особенность передачи информации О. Тоффлер называл «блип-культурой» (от английского «bleep» — короткий электронный звук). Благодаря этому потребитель информации может короткими приёмами «поглощать» много информации. Что интересно, О. Тоффлер в «блип-культуре» усматривает положительную сторону, которая состоит в том, что человеку приходится самостоятельно систематизировать, укладывать в определённые мировоззренческие рамки информацию, поступающую извне, вместо того, чтобы потреблять уже готовые мыслительные схемы. Хотя это и нелегко, тем не менее, открываются широкие возможности для развития индивидуальности, способности к полноценной и быстрой самоидентификации. Человек перестаёт быть стандартным и легко управляемым, что содействует развитию личности и культуры [4, с. 289].

С этим мнением О. Тоффлера можно было бы и согласиться, если бы современный человек имел возможность осмыслить ту информацию, которую он получает. Но всё дело в том, что он даже не нуждается в этом и просто потребляет информацию приблизительно так же, как и пищу. Известно, что для того, чтобы осмыслить какую-то информацию, внести её в какие-то мировоззренческие схемы, необходимо на некоторое время отказаться от получения новой информации и осмыслить уже полученные данные.

Необходимость в осмыслении информации выразил ещё А. Шопенгауэр, когда объяснял влияние чтения на ум и самостоятельное мышление. Он считал, что неумеренное чтение навязывает уму чужие мысли, вследствие чего он может утратить всякую «упругость» подобно пружине, на которую всё время давит какой-то груз. А в процессе самостоятельного мышления ум имеет воз-

возможность развернуться и породить свои, сродные ему идеи, которые будут значительно более полными и полезными, чем те, которые где-то вычитаны [5, с. 156–157].

Одним из важнейших условий развития личности является способность к самопознанию, самоанализу, саморефлексии, т.е. к интроспекции. Именно интроспекция позволяет человеку прийти в согласие с собой и понять, чего он действительно желает и соответственно с этим планировать свою деятельность. Недаром тема самопознания была актуальна на протяжении всей истории философской мысли, начиная с сократовского призыва «Познай себя!». Это необходимо, поскольку внешняя активность человека должна отвечать его внутренней природе, его подлинным потребностям. Такая сродность активности человека может быть лишь следствием адекватного самопознания. Но современный человек практически полностью утратил способность к саморефлексии. СМИ постоянно перегружают сознание человека информацией, что практически не даёт возможности её осмыслить. Сознание индивида постоянно экстравертивно, направленно на восприятие новой информации и редко на её глубокую рефлексию.

Перегруженность сознания индивида информацией практически сводит на нет возможность её глубокого осмысления и, соответственно, органической интеграции в мировоззрение. Информация остаётся неосмысленной, а, значит, не развивает личность. Вот именно поэтому, несмотря на большое количество информации, большинство людей не способно адекватно осмыслить то, что происходит с миром, с собственной страной и с обществом. Человек утратил внутреннюю связь не только с культурой минувшего, но даже и с современностью. Лишённая положительного ценностного и морального измерения информация, распространяемая с помощью телевидения, радио, прессы, компьютерных сетей, каждый час стимулирует человека, будоражит его сознание, отрывает его от реальности

и ввергает в мир виртуальных образов, несколько не содействуя конструированию полноценной, духовно развитой личности.

Огромные пласты информации, которые распространяются с помощью информационных коммуникаций, — это не знание, а информационные вихри образов, формирующие потребности в определённом мышлении и поведении. Человек имеет дело не с реальными объектами и событиями, а с бесчисленными искусственными квазиреальными образами, которые представляют собой своеобразную виртуальную реальность. Эта виртуальная реальность искусственно создаётся относительно небольшим количеством людей, которые имеют огромное влияние на общественное сознание и на сознание отдельных индивидов, и они часто не просто манипулируют, но и конструируют его на фальшивых образах, искажающих действительность.

На наш взгляд, здесь имеет место феномен отчуждения больших социальных групп от реальности в информационный виртуальный мир утопических идеалов, мифов, стереотипов и установок. То есть общество будто живёт в отчуждённом от реальности информационном поле, созданном с помощью информационных коммуникационных систем. В таких условиях человек рискует частично или полностью утратить свою личностную идентичность, которая претерпевает определённые метаморфозы: человек, теряя способность распознавать своё и навязанное извне, реальное и виртуальное, серьёзное и ироническое, целиком зависает от среды и полностью детерминируется извне, утрачивает свою аутентичность и субъектность. Этому оказывает содействие и продукция шоу-бизнеса, которая овладевает сознанием человека и навязывает всяческие способы «бегства» как от объективной реальности, так и от самого себя.

Очень удачно, на наш взгляд, Ж. Бодрийяр подчёркивает потерю человеком своей аутентичности и субъектности тем, что всю человеческую активность считает не

деятельностной, а операциональной. Если деятельность предусматривает наличие субъекта (человека), то операции могут осуществляться по заданной программе станком, механизмом или роботом. Ж. Бодрийяр показывает, что в современном обществе такие виды активности человека как труд, потребление, общение, познание и т.п. стали подобны операциям, поскольку осуществляются человеком автоматически, под детерминирующим влиянием извне [6, с. 67–68]. Но что можно ожидать от человека, привыкшего менять свои социальные роли как маски, сознательно или бессознательно усваивать роли, не соотнося их с аутентичным «Я»?

По нашему мнению, следует разграничить понятия «информация» и «интеллект», указывая на то, что интеллект — явление более широкое и специфическое, менее официальное и формальное, чем то, что мы называем информацией. Иначе можно сказать так: если интеллект имеет субъектную, личностную природу, то информация чаще всего безличная. Произнося слово «интеллект», мы всегда говорим про чьё-то знание, тогда как слово «информация», отражает факты, которые носят безличностный характер.

Кроме всего прочего, поскольку информация имеет функциональный характер и является безличной, она может превратиться в товар, так же как и любая вещь, может быть искажена или употреблена в корыстных целях. То, что это уже происходит, — совершенно очевидно. Проводятся настоящие махинации с информацией: она умалчивается, принадлежит не всему обществу, а определённым лицам, которые смогли её сконцентрировать в своих руках; она нарочно искажается, что вводит многих в заблуждение, она используется как орудие давления, средство манипуляций сознанием. Иначе говоря, информацию нужно контролировать ничуть не меньше, чем, скажем, финансовые операции. Но для этого нужна специальная законодательная база, которая будет регламентировать опе-

рации с информацией, а такого законодательства пока нет. С другой стороны, этот институциональный контроль информационного пространства может перерасти в информационный тоталитаризм, который будет означать возникновение нового, абсолютно контролируемого общества, способного так формировать и контролировать сознание людей с помощью разнообразных информационных технологий, как это невозможно было ранее.

Кстати, теоретики информационного общества, ожидающие от информационных технологий изменений в лучшую сторону, тем не менее, признают возможность тотального информационного контроля со стороны государственных бюрократических структур. Эти структуры могут с помощью формирования определённой информации и её распространения через систему информационных коммуникаций контролировать сознание общества и манипулировать им. Они могут с помощью информации формировать политические взгляды большинства, прогнозировать активность людей и влиять на их поведение. Но всё это делается не в соответствии с принципами гуманизма или демократии, а в соответствии с политической волей и амбициями отдельных политиков. Например, Й. Масуда усматривает опасность того, что мы движемся в направлении контролируемого общества. Ведь вся информационная техника изначально была направлена на осуществление автоматизированного контроля. Сейчас эта особенность и функция информационной техники продолжает сохраняться, но технические возможности информационных средств таковы, что они могут уже осуществлять контроль не только за отдельными процессами, но и создавать сверхсложные системы интегрального контроля, которые охватывают многие уровни и сферы социокультурной реальности. Это, считает Й. Масуда, может быть достаточной технологической базой для возникновения контролируемого общества. И вероятность возникновения

такого общества зависит не от самих особенностей информационного общества, а от выбора, который мы делаем либо во имя человека, или против него [7, с. 48].

Из всего сказанного можно сделать вывод: информационные технологии сами по себе никак не могут быть залогом развития личности. Даже наоборот, могут возникать новые формы нежелательного информационного воздействия на личность, информационный тоталитаризм. Всё зависит от самого человека, а именно от того, как он будет использовать информацию, которая, как и техника, может быть средством всестороннего развития человека, а может и наоборот — быть самостоятельной силой, которая подчиняет себе человека, отчуждает его от самого себя, делает его средством своего функционирования.

Все положительные стороны информатизации общества будут актуализированы лишь тогда, когда будет изменена система ценностей общества. Гуманистическая направленность информационного общества может быть реализована лишь при условии равновесия возможностей технологии и личностного измерения. Но пока преобладают чисто утилитарные ценности, которые побуждают руководствоваться только эгоизмом и личной выгодой, информаци-

онные технологии могут быть использованы не на благо человека, а для манипулирования сознанием, для достижения экономических и политических целей.

Информация получила статус доминирующего и практически независимого пространства. Именно человек, как субъект культуротворческого процесса, призван модулировать и направлять его развитие. Но для этого необходимы определённые внутренние качества, основные из которых — это чувства ответственности и мудрость. У человека же чувство ответственности с годами нивелируется, а такое качество как мудрость стало настолько редким, что его вполне можно сравнить с антиквариатом: такое же редкое явление и имеющее отношение к далёкому прошлому. Современник имеет огромную силу в виде науки, техники, информации, но он не имеет мудрости для правильного её применения, и эта сила, выходя из-под контроля, разрушает человека. И вполне можно согласиться с А. Печчеи, что если ничего существенным образом в самом человеке не изменится, то он может погибнуть окончательно «со всеми своими ограниченными возможностями, слабостями, стремлениями и духовностью в системе, которая будет далёкая и чуждая его природе» [8, с. 85].

Литература

1. Масуда Й. Гипотеза про генезис Homo Intelligens / Й. Масуда // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія: Навч. пос. — Київ: Либідь, 1996. — С. 335 — 361.
2. Маркузе Г. Одномерный человек. / Г. Маркузе. — М.: REFL-book, 1994. — 368 с.
3. Фромм Э. Здоровое общество / Э. Фромм // Эрих Фромм Мужчина и женщина. — М.: ООО «Издательство АСТ», 1998. — 512 с.
4. Тоффлер О. Третья хвиля / О. Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія Хрестоматія: Навч. пос. — Київ: Либідь, 1996. — С. 275 — 334.
5. Шопенгауэр А. Сборник произведений. / А. Шопенгауэр. — Мн.: ООО «Попурри», 1998. — 464 с.
6. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. / Ж. Бодрийяр. — М.: Добросвет, 2000. — 174 с.
7. Масуда Й. Комп'ютопія / Й. Масуда // Філософська і соціологічна думка. — 1993. — №6. — С. 36 — 50.
8. Печчеи А. Человеческие качества. / А. Печчеи. — М.: Прогресс, 1985. — 312 с.

В статті розглядаються питання, що пов'язані з особливостями впливу інформаційного середовища на людину, небезпечні тенденції, які мають місце в процесі інформатизації культури.

Ключові слова: інформація, інтелект, інформаційна культура, свідомість, гуманізм.

In the article the problems connected with the features of the influence of the informational environment on the person are considered, as well as that dangerous tendencies which take place in the process of the informatisation of culture.

Key words: information, intelligence, information culture, consciousness, humanism.

УДК 130. 123. 3: 78.01

Н. Е. Грибанова

Закономерности эстетики мироощущения в музыкальной культуре

Данное исследование обосновывает возможность прогнозирования моделей мироощущения в интонационных комплексах информационной конструкции определенной модели культуры в соответствии с методом «интуитивной герменевтики» как способа моделирования субъективных чувственных представлений в соответствии с контекстом культурно-исторической эпохи на уровне объективности ее переживания в соответствующих данной эпохе конкретных художественных образах.

Ключевые слова: музыкальная эстетика, моделирование мироощущения, интонационно-информационный комплекс эмоций, интуитивная герменевтика, инкультурация, модели культур.

Актуальность представленного исследования состоит в том, что музыкальная знаковость рассматривается не только с позиций теории музыки, но и с помощью привлечения эстетических теоретических концепций для понимания процесса музыкального конструирования как продукта творческого сознания.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы рассмотреть музыкальное искусство не только как раздел культуры, а как определенное качество владения чувственным способом оформления информации в музыкальном материале на уровне эстетических закономерностей в мироощущении с позиций эстетики музыки. Для чего необходимо обратиться к музыкальному искусству как форме освоения действительности в чувственно-образном и идейно-эмоциональном единстве. Это дает возможность анализировать и прогнозировать процесс музыкального творчества с позиций моделирования функционально-конструктивных элементов музыкального языка. Для этого необходимо комплексное решение проблемы выявления закономерностей музыкального искусства на уровне социальной и культурно-истори-

ческой детерминации музыкального творчества, гносеологических и онтологических закономерностей музыкального искусства в диалектике общего и отдельного, объективного и субъективного.

Для того чтобы выявить эстетические закономерности мироощущения в музыкальном искусстве, необходимо определить особенности музыкального восприятия как художественного феномена, организующего передачу музыкальной информации не только на уровне фиксации знака-звука, но и на уровне оценки его эстетической значимости как возможности получения эстетического удовольствия через эмоциональное переживание. Эмоциональное переживание в музыке обеспечивается переводением информации из состояния необходимости (как созерцания определенной данной ситуации) в состояние свободы (как активного ее переживания на уровне эмоционального состояния). В. К. Вилюнас подчеркивает, что какие бы условия и детерминанты ни определяли бы жизнь и деятельность человека, действительными они становятся только тогда, когда проникают в сферу его эмоциональных отношений. Проблема изучения

эмоциональных состояний в современном научном знании состоит в том, что позитивистские настроения и невозможность проверки конструирования определенных эмоциональных состояний опытным путем не дают оснований для фиксации объективной составляющей их изучения.

В то же время современный уровень психологических теоретических исследований в области эмоций Э. Клапареда, В. Вундта, Н. Грота, С. Л. Рубинштейна и др. создает возможность для рассматривания эмоций в качестве объекта теоретического исследования на уровне структуры, генезиса и функций. Эмоции возникают тогда, когда происходит нечто значимое для индивида. Но, согласно Р. С. Лазарусу, оценку этого значимого производит не интеллект, а «очевидные» (термин Р. У. Липпера) эмоциональные состояния — чувства. Вилюнас подчеркивает, что при узком понимании эмоций их возникновение связывается с непредвиденной реакцией отражения воздействия, что создает условия для невозможности адекватности поведения. При широком понимании эмоций их возникновение связывается с устойчивыми условиями существования. При этом эмоции теряют свою непосредственную конкретность и выступают в качестве обобщенных дифференциаций. Таким образом, эмоции имеют двойную закономерность организации: обусловлены потребностями (мотивацией) и особенностями воздействия (ситуацией).

В познавательном процессе эмоции являются и важнейшим фактором регуляции процессов познания. Направляя эмоции на значимые события, процессы познания фиксируют субъективное значение их на уровне возможности достижения удовлетворения потребностей. Согласно В. Вундту, эмоциональный тон ощущений, воспринимаемых одновременно или последовательно друг за другом, объединяется по определенным законам во все более и более общие равнодействующие переживания, соответственно организуя восприятие не как хаос

впечатлений, а как целостное, синтетическое структурированное отображение их в образе. Исследования А. Р. Лурии показали, что совокупность образов, прямо или случайно связанных с ситуацией, породившей сильное эмоциональное переживание, образует в памяти прочный комплекс, актуализация одного из элементов которого влечет, даже против воли субъекта, немедленное «введение» в сознание других его элементов. Рубинштейн ввел понятие панэмоциональности как эмоционального фундамента образа, где целостный акт познания содержит в себе как знание, так и эмоциональное отношение.

Все имеющиеся в сознании эмоции объединяются в единую равноденствующую — в чувство. В своей информационной теории эмоций П. В. Симонов выделяет функциональные закономерности организации эмоций в единые комплексы чувств. Положительные эмоции, организуя потребность в повторном переживании, организуют активный поиск информации, где полученная информация могла бы обеспечить прогнозирование из ситуации неудовлетворенной потребности и неопределенности в ситуацию предопределенности. На основе этого механизма организуется процесс саморазвития личности. На уровне сознания этот процесс обеспечивает закономерности творческой деятельности, поскольку активность поиска условий переживания всегда связана с личностным поиском чувственных абстракций, которые в музыке соответствуют определенной музыкально-звуковой конструкции.

Здесь возникает необходимость в адекватном отображении музыкального материала в потоке свободных ассоциаций. Под адекватностью (термин Медушевского) мы понимаем некоторую уверенность в соответствии собственных чувственных ассоциаций тем чувственным представлениям, которые заключены в определенном музыкальном материале. Это составляет основу процесса моделирования действительно

сти на уровне диалектики необходимости следования закономерностям организации музыкального бытия на уровне общественной практики и его эстетическое освоение на уровне свободы личности. Это также составляет творческую основу для музыкально-эстетического восприятия в модели «впечатление — переживание — представление», где эстетическая информация «кодируется» в музыкальном звуковом пространстве таким образом, чтобы мироощущенческие представления в сопоставлении со звуковой конкретностью составили возможность для адекватной реализации чувственной абстракции в соответствии с формой знаковой конкретности с помощью организации процесса переживания впечатления в диалектике реальности чувственных представлений и возможности их абстрагирования в образных мироощущенческих представлениях.

Привлечение теории «эстетической интуиции» позволяет обратиться к закономерностям организации мироощущенческой информации в художественной творческой деятельности, которая детерминирована индивидуальной чувственностью и закодирована в знаках-символах как нечто глубоко индивидуальное, пережитое в определенной ситуации, реальной или нафантазированной, представленной как нечто значимое, то, что имеет сущностный смысл. А. Бергсон подчеркивал, что механизм интуиции складывается из проявления интеллекта и потока эмоциональных реакций, которые проявляются на уровне подсознания. Следовательно, музыкальный звук как носитель информации способен «закодировать» не только абстрактные образные представления, но и реальные чувственные переживания. Символический характер художественной деятельности дает возможность «закодировать» информацию мироощущенческих представлений, объективно реальную или нереальную, но субъективно всегда реальную, в реальных знаках — символах, способных в абстрагированной форме пред-

ставить информацию внешне конкретной ситуации как абстрактное «вчувствование» в ситуацию. Аксиологическая ценность «преобразованной» ситуации состоит в эстетическом отношении автора к ситуации, которая насыщена этической значимостью. Автор именно потому обращается к конкретной ситуации, что она представляется ему наиболее значимой.

В этом важна такая мера свободы абстрагирования, которая могла бы представить возможность адекватного раскодирования знаков-символов. При этом условии абстрактное представленное переживание переходит в освоенное, свое, понятное и доступное, непосредственно значимое по отношению к конкретной ситуации, соответственное ей.

Непосредственная чувственная истинность не связана напрямую с истинностью логического мышления, хотя чувственные представления не могут быть не связанными со знанием, поскольку уровень чувственности и рациональной конкретности существуют в одной структуре сознания. Чувственная истинность существует в форме абстрагированного впечатления, в котором нет антитетичности. Чувственная абстракция всегда истинна, поскольку ее сущность всегда актуализирована и ей не нужно доказательство. Но для того, чтобы процесс передачи музыкальной информации был адекватным, необходимо совершить доказательство чувственной абстракции с тем, чтобы она приняла вид актуальности. Для этого и необходима логика мышления.

А. Ф. Лосев подчеркнул, что абстракция как художественная закономерность призывает искать логическую закономерность в том, что непосредственно переживается. Он призвал к пониманию единства чувственной и логической информации. Для понимания этого единства необходимо обратиться к аспекту реверсии информации в процессе ее передачи. Без номинальной реверсии процесс передачи информации состояться не может, поскольку будет толь-

ко одностороннее «тайнство» зашифровки информации, суть которого понятна лишь автору. Для того, чтобы другая сторона имела возможность «раскодировать» тайнство чувственных абстракций, необходимо владеть шифрами — определенным набором блоков переживаний, которые составляют основу чувственного опыта, структурируют эмоции в комплексы чувств. Это позволяет систематизировать эстетические впечатления и находить определенный «отклик» на закодированную чувственную абстракцию. Объективно представленное сопоставляется с личностным субъективным представленным и анализирует их сходство или различие. При сходстве «отклик» организует личное принятие и имеет личностное чувственное наполнение, приобретает сущностную эстетическую содержательность соответственно инвариантам чувственного опыта, в ситуации различия «отклик» остается бездейственным и чувственная абстракция останется тайной бытия представлений творца.

На уровне создания чувственных комплексов чувственная абстракция порождается не логикой мышления, а (в соответствии с концепцией В. В. Бойчука, которая опирается на теоретические положения М. С. Кагана и Р. Ингардена) интуицией как закономерностью информационной структуры эмоциональной убедительности дообраза, на основе чего формируется его эстетизированный праобраз. При этом концентрация внимания в условиях «срывной ситуации» активизирует деятельность доминанты внимания как центра возбуждения головного мозга при условии формирования образов, которые продуцируются периферийными центрами. Так, формирование образности является естественным фактором культурирующей деятельности человека. Толчком для такой деятельности является объект или процесс (дообраз), который в дальнейшем интенсивно осмысливается и переживается в условиях его эстетизации (праобраз), а позже, за счет

придания ему субъективных черт, формируется сакрализованный образ как основа продуктивного культуротворчества.

Для более глубокого понимания такого механизма культуротворчества необходимо обратиться к закономерностям «кодирования» информации в музыке. Музыкальное произведение имеет возможность создать такую модель чувственного воплощения информации, которая способна наиболее полно реализовать свободу мироощущения на уровне осмысления закономерностей культурно-исторического и художественно-эстетического процесса.

Эстетический уровень осмысления музыкальной практики позволяет понять ее как творческую, в которой диалектика «свободного» и «скованного традициями» разума определяет закономерности освоения действительности на уровне мироощущения. На философском уровне творческая деятельность имеет общие закономерности, которые раскрывают особенности преобразования объективной реальности в субъективную. На уровне музыкальной эстетики творческая деятельность состоит в конкретных индивидуально-субъективных проявлениях чувственной самореализации личности в своеобразии музыкальной художественной практики.

Творческой основой музыкально-эстетического восприятия является практика кодирования эстетической информации в музыкально-звуковых конструкциях, которые имеют игровую структуру организации во взаимоотношении мировоззренческих и мироощущенческих представлений сознания. Она может быть определена через диалектическое единство и взаимопроникновение категорий свободы и необходимости, желаемого и возможного, реального и иллюзорного, мысленно-логического и интуитивно-чувственного.

Музыкально-звуковые конструкции имеют возможность воплощать эстетическую информацию, так как способны отражать эмоциональную напряженность в

определенных моделях в такой связи между звуками, которая требует определенных отношений связей тяготений. Тяготения воплощают конструктивно-константные и функционально-динамические закономерности.

Как пишет А. Сохор, интонация в музыке является не только способом отображения эмоциональной напряженности, но и при всем разнообразии оттенков впечатлений она способна фиксировать их в определенной мере. Эта мера несет ответственность за объективность содержания. В общественно-историческом процессе создания и восприятия музыки сложилась практика обобщения интонаций способом ассоциаций в определенные модельные комплексы соответственных мироощущенческим представлениям.

Так, А. С. Соколов при исследовании различных типов современных композиторских моделей указывает на «игру ассоциаций» у Шнитке, которая воплощает принцип аллюзии — следования интонационности цитаты в определенной мере. Благодаря эффекту объединения однообразия и разнообразия композитор имеет возможность моделировать конфликт между состоявшимся и несостоявшимся, ожидаемым и неожиданным эмоциональным состоянием, что создает возможность доведения этого конфликта до экстатического состояния. В непрерывном логическом развертывании этого конфликта существует непрерывное тяготение к выявлению интонационно выразительных участков серии и к мелодизации этих участков. Такая логика имеет свой механизм: наряду с экстраполяцией как мысленным предчувствием и прогнозированием интонационных содержаний целенаправленно привлечен психологический механизм апперцепции — получения из памяти определенной информации, которая уже является освоенной. Держание в памяти определенных, «маркированных» композитором элементов текста составляет условие создания системы всесторонних арочных связей в интонационных комплексах. Они создают семантический дуализм: с одной

стороны, подчеркнута бесконечность интонационного разнообразия, а с другой, — подсознательное ощущение логически завершенного круга развития. Творчество акта восприятия музыки состоит именно в том, что разобраться в сложном алгоритме бесконечностей разнообразия и конечности определенного однообразия возможно лишь при условии «правильного» настроя на «нетипичное» слушание музыки, введения себя в особенное медитативное состояние, в котором возможно сотворение чуда восприятия — раскрытие тайного содержания, закодированное в музыке ее создателем. Оно основывается на экзальтированном всплеске эмоций в драматургичном развертывании, ощущении мистической выразительности, которая объединяет возможное и невозможное в динамике фактурного развертывания. Благодаря экстазации интонаций совершается активизация ассоциативного мышления. Интонация выступает в сознании как момент бытия, который имеет сущностный смысл. Композитор использует интонацию как модуль формообразования, как первичный элемент структуры формы. К. Штокхаузен в понятии «момент-форма» снимает противоречие между субъективным фактором слушательской оценки и объектом восприятия — музыкальным произведением. В основе конструирования «момент-формы» лежит принцип сопоставленности отдельных моментов из фаз определенной протяженности, что на уровне субъективного восприятия фиксируется не только как определенный отрезок времени, а как конкретное действие, которое имеет одночастность. Этот момент музыкальной формы в индивидуальном восприятии фиксируется как чувственно значимый момент бытия. Интонация организует развитие чувственной наполненности благодаря сопоставлению контрастных фаз-состояний стабильности и мобильности, устойчивости и неустойчивости на уровне эмоциональности восприятия.

Именно поэтому музыкальный материал возможно рассматривать как

одновременное воплощение не только конструктивно-логическое, но и эмоционально-логическое качество звука. И. Стравинский понимал музыкальный материал как «сонорную музыку» — «звук-поток», в котором главное качество — свобода фантазирования. Она обеспечивает «интонационный тематизм» — жизненной ситуации придает заинтересованность благодаря функции внушения и создает на уровне восприятия слушателем эффект принятия интонационной темы как таковой, что понятно на уровне субъективно значимого и потому фиксируется как «своя». Таким образом, реализуется процесс коммуникации между композитором и слушателем, объективностью, и субъективностью в процессе общения средствами музыки. Модель «интонационного тематизма» можно представить как некоторый «логизм», который способен из звукового потока выделить интонационное ядро в виде тезиса-ситуации, придать ему чувственную мотивацию и зафиксировать ее на уровне эстетического сознания как музыкальный мотив, который воплощает чувственные оттенки восприятия ситуации в определенной модели мироощущения. Эта модель не константна, она отображает модель мышления, не ориентированного на необходимость его определения как упорядоченного. Фиксация интонационного мотива как узанного («раскодированного» через набор существующих ассоциаций) вводит в состояние интонационной родственности с контекстом.

Таким образом, планирование эффекта эстетического впечатления достигается введением в состояние эмоциональной напряженности. Конкретное эстетическое задание выдвигает желание выбрать

определенный стиль или форму с соответственными стилистическими моделями интонаций, достигая имманентности формообразования с художественной функцией. Понятие интонационной модели не обозначает формальный подход к структуре формообразования, а объединяет музыкальный текст, в котором закодирована эстетическая информация, с контекстом — ее угадывание, узнавание, «раскодирование». Это создает условия для игровой структуры равнозначных величин: запрограммированных ассоциаций презентации и их свободное (но соответственное культурным традициям репрезентации) восприятие. Музыкальный текст и контекст создают игровые отношения между тем, что информационно выражено в логических конструкциях и тем, что под этим подразумевается в интонационных комплексах.

Данное исследование обосновывает возможность прогнозирования определенных моделей мироощущения в интонационных комплексах соответственно информационной конструкции определенной модели культуры. Реализация этой возможности видится нам в музыкальной практике творческой реконструкции мироощущенческой культурной традиции в соответствии с методом «интуитивной герменевтики» как способа интуитивного моделирования субъективных чувственных представлений. Данный процесс происходит в соответствии с контекстом эпохи посредством глубокого погружения в информационное поле культурно-исторического периода, принятия его данности как «своей» на уровне объективации переживания в соответствующих художественных образах.

Литература:

1. Грибанова Н. Е. Музыкальное мышление как способ мироощущения / Н. Е. Грибанова // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету

- ім. К. Д. Ушинського. Зб. наук. праць. — Вип. 3–4. — Одеса: ПДПУ ім. К. Д. Ушинського, 2000. — С. 18–25.
2. Грибанова Н. Е. Гра як явище естетики музики.

- «Вільний» та «скутий» розум / Н. Є Грибанова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія №7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: Зб. наукових праць. — Вип. 13 (26). — К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. — 257 с.
3. Грибанова Н. Є. Витоки гри в культурі життєдіяльності / Н. Є. Грибанова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. Випуск XVII. — К.: Міленіум, 2007. С. 133–142.
 4. Вилюнас В. К. Основные проблемы психологической теории эмоций // Психология эмоций. Тексты. Под ред. В.К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1984. — 288 с.
 5. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев // Самое само — М.: Эксмо-Пресс, 1999. — С. 29–204.
 6. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. 231 с., с. ил.
 7. Сохор А. Воспитательная роль музыки / А. Сохор. Л.: Гос. Муз. Изд-во, 1962. 64 с.

Дане дослідження обґрунтовує можливість прогнозування певних моделей світовідгуктя в інтонаційних комплексах інформаційної конструкції моделі культури у відповідності з методом «інтуїтивної герменевтики» як способу моделювання суб'єктивних гуттєвих уявлень у відповідності до контексту культурно-історичної епохи на рівні об'єктивності переживання її у відповідних до даної епохи конкретних художніх образах.

Ключові слова: музигна естетика, моделювання світовідгуктя, інтонаційно-інформаційний комплекс емоцій, інтуїтивна герменевтика, інкультурація, моделі культур.

Given research motivates the possibility of the forecasting of the certain models of the word perception in the intonational complexes of the informational design of culture in accordance with the method of “intuitive reconstruction”. It appears as the way of modelling the subjective sensual notious in accordance to the context of the cultural-history epoch at a rate of the objectivity of it's sufferings in the corresponding to the given epoch concrete artistic images.

Key words: music aesthetics, modelling, complex intonation, information, emotion, intuition, culture, models of the cultures.

УДК 930.8

Н. Н. Лыкова

Культурологические факторы становления духовных идеалов в христианском культурном мире раннесредневековой Таврики

В данной статье рассматривается вопрос влияния византийского православия на становление культуры средневекового Крыма. Оказавшись в сфере влияния Византии, население Крыма стало не только ее военно-политическим партнером, но и начало сближаться с ней в идеологическом и культурном отношениях. Херсонес Таврический занимает особое место в распространении христианской культуры в Крыму.

Ключевые слова: средневековье, христианская культура, византийское православие

Актуальность исследования. Античное культурное наследие, сохранявшееся даже в самые мрачные времена раннего средневековья, традиции германских народов и христианское вероучение формировали мир европейской культуры. Духовной доминантой этой культуры было христианство. Своеобразный «культурный вакуум», образовавшийся после гибели античной культуры, стал заполняться с помощью христианства.

Предметом данной статьи выступает христианская духовная культура средневекового периода на территории Таврики.

Цель исследования — культурологическое осмысление проблем духовной жизни средневековой Таврики.

Задачи исследования: проанализировать специфику становления духовных идеалов в христианском культурном мире средневековой Таврики.

Анализ литературы. В конце XIX начале XX века изучению вопросов становления духовных идеалов христианства были посвящены исследования В. В. Латышева,

М. И. Ростовцева, А. Л. Якобсона, В. А. Кутайсова, Э. И. Соломоник. В последние десятилетия данные проблемы рассматривались в работах докторов исторических наук В. М. Зубарь и С. Б. Сорочан.

Изложение основного материала. Херсонес основан древними греками-колонистами в северном Причерноморье в 528 г. до н. э. В конце I в. н. э. попадает под протекторат Римской империи. В средние века Херсонес становится политическим, экономическим и культурным центром Крыма. Культура Херсонеса того времени находилась под влиянием Византийской империи.

По церковным преданиям, христиане появились в Херсонесе еще в I в. н. э. Реально утверждение христианства в качестве основной, а затем и государственной религии началось в IV в.

Византия — государство (IV–XV вв.), образовавшееся при распаде Римской империи в восточной ее части. Столица — Константинополь. В VI–XI вв. Византия становится оплотом распространения пра-

вославия, одного из главных и старейших направлений в христианстве.

Античное культурное наследие, сохранявшееся даже в самые мрачные времена раннего средневековья, традиции германских народов и христианское вероучение формировали мир европейской культуры. Духовной доминантой этой культуры было христианство. Своеобразный «культурный вакуум», образовавшийся после гибели античной культуры, стал заполняться с помощью христианства.

Носителем идеи единого христианского мира раннего средневековья стала Византия. Молодые народы Европы относились к Византии с глубоким уважением и завистью. Рассмотрим черты византийского «наследства» в культуре средневекового Крыма.

Во-первых, распространение христианства в Северном Причерноморье вводит Крым в семью европейских народов на равных основаниях. Легенда о путешествии апостола Андрея Первозванного из Синопии и Корсуни (Херсонеса) по великому торговому пути «из варяг в греки» свидетельствует о понимании христианства как объединяющего начала.

Во-вторых, «картина мира» и система ценностей обретают порядок и иерархию, чего не было в «хаотическом язычестве», строятся на основе толкования Библии.

В-третьих, оказавшись в сфере влияния Византии, население раннесредневековой Таврики стало не только ее военно-политическим партнером, но также начало сближаться с ней в идеологическом и культурном отношении.

Не менее важным фактом влияния христианства на крымское средневековое население являются постройки храмов-базилик, предназначавшихся для истинно верующих — таких среди варваров первоначально было немного, но, прежде всего, для обращения масс язычников в христианство — на это дальновидные византийские правители денег не жалели. Эти храмы были центрами не только идеологической, но и культурной жизни.

Херсонес также переживал все перипетии становления новой религии. Его начальная церковная история скрыта в тумане противоречий и недомолвок письменных источников. Важнейший из них — «Жития Св. епископов Херсонских» описывает деяния первых епископов города в IV в., где они почти все приняли мученическую смерть от рук язычников из числа местного населения, «эллинов» и иудеев.

Для Херсонеса была характерна смешанная языческо-христианская символика, получившая в дальнейшем широкое распространение на территории Юго-Западного Крыма (например, узор храма «Донаторов» близ Эски-Кермена или узор храма «Успения»). В погребальном обряде христианами использовались двойственные по смыслу языческие символы и отсутствовали какие-либо исключительно христианские черты в надгробиях и инвентаре могил.

Ярким памятником такого рода символики является роспись храма «Трех всадников». На стенах красной или черной полосой выделены панели, отделяющие верхнюю часть росписей от стен. В некоторых из них красная полоса шла по периметру свода. В росписях храма значительное место занимают гирлянды из листьев лавра с лентами, являющиеся наиболее излюбленным сюжетом росписи в живописи античного мира с архаического периода, о чем, в частности, свидетельствуют боспорские склепы, в которых они составляют существенный элемент орнаментики. Поэтому можно заключить, что данный декоративный мотив, как, впрочем, и многое другое, было заимствовано из традиций античной живописи, откуда в христианское изобразительное искусство перешли самые различные элементы.

В этом отношении показательны некоторые орнаментальные детали росписи алтаря храма «Донаторов» близ Эски-Кермена, а также дуги «аркосолиев» северной стены, украшенные тончайшей гирляндой листьев лавра. Эта типичная античная сим-

волика изображений была христианами переосмыслена и наполнена новым содержанием. Гирлянды из листьев лавра, цветы и деревья символизировали обстановку царствия небесного или рая, в котором пребывал благочестивый христианин после смерти. А частые изображения цветка розы, вероятно, отражают представление о том, что в раю праведники проводят жизнь в тени розовых деревьев.

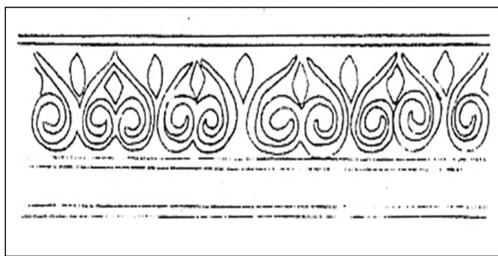


Рис. 1. Геометризованный растительный орнамент в храме Донаторов. Схема росписи по О. И. Домбровскому

Если изображения виноградной лозы, листьев, гроздей винограда в античном культе были связаны с культом Дионисия, то в греческом христианском искусстве изображение лозы и винограда отождествлялось с Христом и христианской Церковью, например, растительные орнаменты храма «Донаторов».

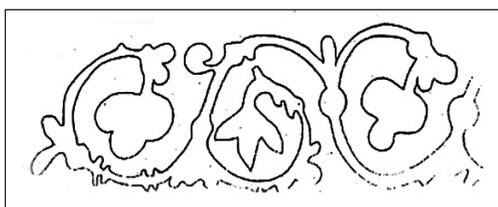


Рис. 2. Мотив стилизованной виноградной лозы в росписи храма Донаторов. Схема росписи по О.И. Домбровскому

Птицы, клюющие виноград, символизировали идею о плодах божественного учения и связь с таинством Причастия. Также она ассоциировалась с невинностью и чистотой, т. к. именно голубь после всемирного потопа с ветвью оливкового дерева в клюве возвратился в Ноев ковчег и тем самым дал понять, что Бог сменил свой гнев

на милость. Птица всегда была символом мира, а мир в представлении христиан отождествлялся с раем. Как отметил в своем специальном исследовании А. С. Уваров, птица символизировала не только человеческую душу, но и возвышенный полёт души и праведника, и мученика [11, с. 2–3] и часто изображалась с сосудом или канфаром, являвшимся главным символом таинства Причастия и вкушения учения Христа. Нередко сюжеты росписей античного мира нашли своё второе рождение в росписях более позднего времени (памятники средневековой Таврики).

Доминантой творчества становится православие, единой темой — духовность человека, основополагающими христианскими ценностями — любовь к ближнему и милосердие, способность нести страдания и жертвы во имя веры, соборность и смирение.

Весь мир виделся как творение Бога. Он был центром, вокруг которого сосредотачивалось все остальное пространство. Человек рассматривался как высшее творение Бога. Однако христианский антропоцентризм базировался на идее божественного, а не природного (как в язычестве) космоса. Человек получал иную систему координат для своей жизни, которая рядом с привычным земным миром создавала «иной» мир. Теперь человек существовал одновременно в двух мирах: реальном и небесном.

Христианство по-новому трактовало пространство. В реальной жизни оно было строго замкнуто рамками места (город, монастырь, сельская община). Но этот маленький мир жил очень насыщенной жизнью, ибо пространство земное поглощалось пространством небесным, создавалась теоцентрическая модель пространства, как единого Божественного мира. Символ этого единого пространства — круг, что означает совершенство. В центре этого круга Христос Панкратор. В искусстве христианства нет перспективы, ибо пространство есть абстракция, символ божественного единения мира. В XIII–XIV вв. данная идея

нашла свое отражение во фресковой росписи, например, храма Южного монастыря Мангупа. Следует обратить внимание на наличие на его сводах четырёх склепов с изображением лаврового венка, в центр которого в ряде случаев была вписана монограмма Христа в сочетании с греческими буквами Α и Ω (альфа и омега). Значения этих неоднократно встречаемых букв рядом с монограммой Христа хорошо иллюстрирует известная фраза из Апокалипсиса, где сказано, что Бог — это альфа и омега, начало и конец всего. Подобная монограмма в росписи христианских склепов Херсонеса изображена в венке, который у ранних христиан являлся наградой святым и мученикам. М. И. Ростовцев полагал, что такое изображение свидетельствует о желании оказать погребенному особые почести [9, с. 80]. Монограмма Χ и Ρ в венке встречается не только в стенной росписи, но и на стенках христианских мраморных саркофагов IV–V вв., где она заменяла портретные изображения героизированных умерших,

обычные для саркофага античной эпохи. Портрет умершего в венке на стенках мраморных саркофагов отражал широко распространенные у населения античного мира представления о том, что человек, посвященный в таинства, приобретает силу побеждать смерть. Венок на саркофаге или надгробии являлся «венцом победителя», который сумел преодолеть роковую неизбежность смерти, слился с Богом и тем самым сам стал божеством.

Изображение венков с монограммой Христа на сводах херсонесских склепов следует рассматривать в тесной взаимосвязи с более ранними представлениями о героизации умерших, нашедшими в христианской религии адекватную форму, которая выразилась в причислении к лику святых простых смертных и мучеников, рассматривавшихся Церковью в качестве христианских героев.

Фрагменты фресковых росписей сохранились в апсиде, на предалтарнике, плафоне над аркой и на южной стене. В цилиндрической части ниши, расположенной

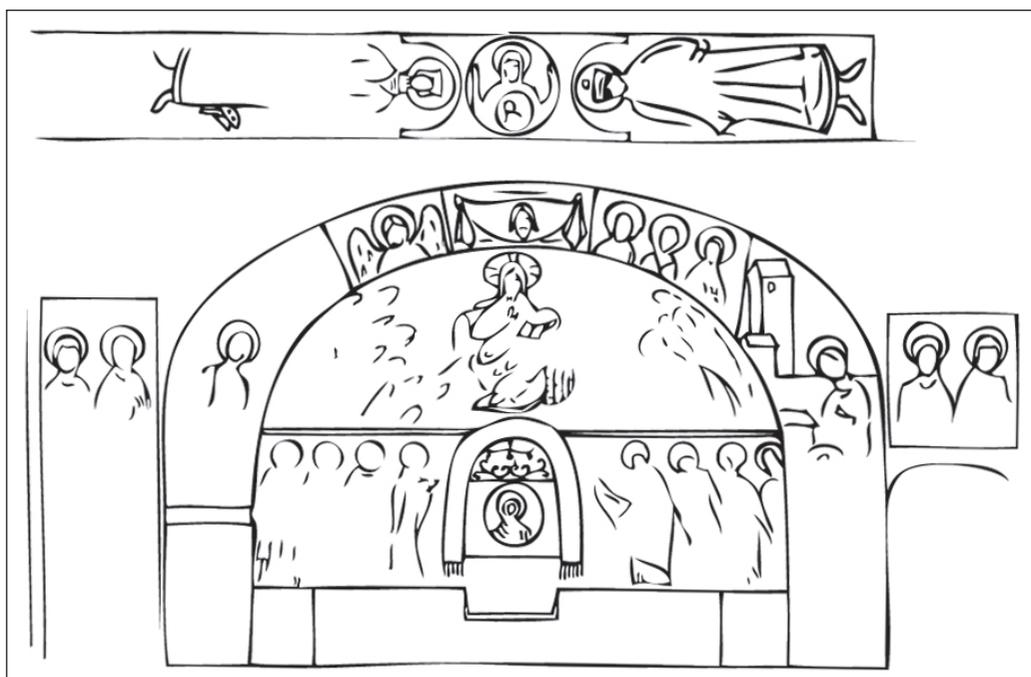


Рис. 3. Мангуп-Кале. Восточная часть храма Южного монастыря. Схема росписи по О.И. Домбровскому

в глубине апсиды, в круге дано изображение Христа Эммануила. Над Ним, в конхе ниши, отделенной от ее цилиндрической части красной линией, помещен «процветший» крест с монограммой Христа, обрамленный лавровым венком. Снаружи ниша обрамлена дугообразным выступом, раскрашенным в виде полотенца.

Христианская культура определила чело века как высшее творение Бога. Она надели

ла его новым пониманием жизни, дав ему право свободного выбора между добром и злом в рамках Божественного Провидения.

Окончательному утверждению христианства на территории Таврики предшествовал длительный переходный период, на протяжении которого имело место сосуществование старых, унаследованных от дедов и прадедов религиозных представлений и нарождавшейся новой христианской идеологии.

Литература:

1. Айбабин А. И. Этническая история ранневизантийского Крыма / А. И. Айбабин. — Симферополь: Издательство Таврида, 1999. — 236 с.
2. Герцен А. Г., Махнева О. А. Пещерные города Крыма / А. Г. Герцен, О. А. Махнева. — Симферополь: Издательство Таврида, 2006. — 201 с.
3. Завадская И. А. Христианизация ранневизантийского Херсонеса (IV – VI вв.): Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии / И. А. Завадская. — Т. 10. — Симферополь, 2003. — 321 с.
4. Зубарь В. М., Павленко Ю. В. Херсонес Таврический и распространение христианства на Руси / В. М. Зубарь, Ю. В. Павленко. — К.: Издательский дом Стилос, 2000. — 186 с.
5. Зубарь В. М., Сорочан В. М. У истоков христианства в юго-западной Таврике: Эпоха и вера / В. М. Зубарь, В. М. Сорочан. — К.: Издательский дом Стилос, 2005. — 185 с.
6. Зубарь В. М., Хворостяный А. И. От язычества к христианству. Начальный этап проникновения и утверждения христианства на юге Украины (вторая половина III — первая половина VI вв.) / В. М. Зубарь, А. И. Хворостяный. — К.: Издательский дом Стилос, 2000. — 185 с.
7. Могаричев Ю. М. Пещерные церкви Таврики / Ю. М. Могаричев. — Симферополь: Издательство Таврида, 1997. — 176 с.
8. Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России / М. И. Ростовцев. — М.: Наука, 1959. — 470 с.
9. Свенцицкая И. С. От общины к церкви / И. С. Свенцицкая. — М.: Политиздат, 1985. — 223 с.
10. Уваров А. С. Несколько слов об археологических разысканиях близ Симферополя и Севастополя / А. С. Уваров // Пропаилен. Сборник по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. — М.: 1854. — Кн. 4. — Отд. 1. — С. 525–537.
11. Уваров А. С. Христианская символика / А. С. Уваров. — М., 1908. — С. 2–3.
12. Удальцова З. В. Византийская культура / З. В. Удальцова. — М.: Наука, 1988. — С. 102–110.
13. Якобсон А. Л. Византия в истории раннесредневековой Таврики. / А. Л. Якобсон // Советская археология. — 1954. — №34.

У даній статті розглядається питання впливу візантійського православ'я на становлення культури середньовіжного Криму. Опинившись у сфері впливу Візантії, населення Криму стало не тільки її військово-політичним партнером, але і погало зближуватися з нею ідеологічному і культурному відношеннях. Херсонес Таврійський посідає особливе місце у розповсюдженні християнської культури у Криму.

Ключові слова: середньовігзя, християнська культура, візантійське православ'я.

In the given article the influence of the Byzantine Orthodox Church on the culture of medieval Crimea is discussed. Being in the sphere of the influence of Byzantium, the population of Crimea was not only its military and political partner, but also started to assimilate with it in the ideological and cultural relations. Hersonissos has a special role in the spread of Christian culture in the Crimea.

Key words: Middle Ages, Christian culture, Byzantine Orthodoxy.

УДК 008.78

И. А. Бобовникова

Социокультурные параметры музыкального искусства

В статье рассмотрен комплекс социологических и экономических проблем, влияющих на создание культурологических моделей «жизни» музыкального искусства.

Ключевые слова: культурология, социология музыки, музыкальное искусство, экономика культуры.

Актуальность. Особость музыки в ряду иных видов искусства верифицируется, по нашему мнению, двумя взаимообусловленными уровнями. На *субъектном* — потребность индивида в специально-озвученном пространстве, предопределенная фактом его «прихода» в мир с уже «озвученной» психикой и удостоверенная жанровым разнообразием музыкального искусства: колыбельная, гимн, траурные и военные марши, песни, танцы и т. д. Многотысячелетняя — и, значит, общечеловеческая — практика «маркирования» музыкой важнейших для него событий позволяет на *объектном* уровне специфицировать именно этот вид искусства как неотъемлемый («событие» смыслополагания) элемент культурного пространства. Такой статус музыки позволяет обсуждать не только теоретические и практические проблемы музыкознания, но и «точки соприкосновения» с другими отраслями гуманитаристики: музыкальная психология, социология, семиотика, педагогика, эстетика, и в целом — музыкальная культурология (музыкалогия), «несущая» здесь «предметную» нагрузку и обуславливающая цель данной статьи, сформулированную в названии последней. Следовательно, круг перспективных для профессионального культуролога *заданий* образуется на пере-

сечении социологии искусства, специфики феномена музыки и экономики культуры. Значимость данного «пересечения» — и, соответственно, необходимость практического изучения и теоретических обобщений — подтверждается его почти полувековым существованием в научном дискурсе. Подчеркнем, что усложнение проблематики в этом «круге» наблюдается в связи с появлением новых технологий, предопределивших наличие дигитального (цифрового) сегмента в социокультурных коммуникациях.

Напомним, что «интерес» к способам и формам бытования музыки, её влиянию на человека, аспектам взаимозависимости слушателей и исполнителей и т. д. кристаллизуется уже в древнеиндийских и древнекитайских трактатах, в западноевропейской традиции — в «Законах» Платона и «Политике» Аристотеля [5, с. 26–61]. Так, Платон делит публику на следующие группы: дети, подростки, образованные женщины и молодые люди, старики; Аристотель — на «людей свободнорожденных и культурных, благодаря полученному ими воспитанию» и «публику грубую, состоящую из ремесленников, наемников и т. п.», поэтому «... лицам, участвующим в состязаниях перед такого рода публикой, нужно

предоставить возможность пользоваться подходящим для нее родом музыки» [там же, с. 28]. Не углубляясь в детальный исторический аспект этой проблемы, с необходимостью подчеркнем важнейшие «вехи» XIX столетия: понятие социологии как науки об обществе в 30-х годах, введенное О. Контом («Курс позитивной философии», тт. 1–6, 1830–1842 гг.); в 60-х гг. — понятие социологии искусства И. Тэна («Философия искусства», 1865–69 гг.) и, наконец, вышедшая в 90-х гг. отдельная книга К. Беллага, в русском переводе названная «Музыка с социологической точки зрения». В 1921 г. опубликована (посмертно) незавершенная работа Макса Вебера «Рациональные и социологические основы музыки», однако процесс формализации предмета данной науки продолжался: в 1950 г. австрийский ученый Курт Блаукопф в своей монографии «Музыкальная социология» вынес «приговор» и повторил его во втором издании 1972 года: «Существование этой особой научной дисциплины <...> свидетельствует о том, что музыкознание как таковое не выполняет или еще не полностью выполняет требование выяснить общественные мотивы исторического изменения музыки. По существу, мы не нуждались бы ни в какой особой социологии музыки, если бы музыкознание всесторонне отвечало своим задачам» [5, с. 13–14]. Очевидно, что «круг» перспективных исследований образуется здесь в точке пересечения социологических проблем музыкознания и проблем социологии музыки. «Вечность» этого «круга» — не смотря на ментальное разнообразие культур и уровень развития научного знания — может символически репрезентироваться актуальной, на наш взгляд, цитатой из трактата венецианца Джозеффо Царлино (1517–1590 гг.) «Dimostrazioni harmoniche» (1571 г.): «Тот, кто изучает музыку, делает это не только для усовершенствования разума, но также для того, чтобы <...> когда он находится на досуге и свободен от ежедневных занятий, он мог бы *провести и упо-*

требить время добродетельно (курсив наш — И. Б.)» [там же, с. 30].

В отечественной традиции основоположником данной дисциплины считается А. Н. Сохор (1924–1977 гг.), опубликовавший в 1967 году статью «Развивать социологическую науку» (затем — «Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки», «Композитор и публика в социалистическом обществе», «О массовой музыке», «Музыка — культура — музыкальная культура» и многие другие) и в 1975 году монографию «Социология и музыкальная культура». В этой фундаментальной работе сформулированы предмет, структура и методы социологии музыки как науки «... о закономерностях взаимодействия музыки и общества в рамках социального функционирования музыки» [5, с. 17–18].

На современном этапе — центральным понятием служит «*музыкальная культура общества*» как сложноопосредованная многоуровневая система, включающая: музыкальные ценности, создаваемые/сохраняемые в конкретном социуме и все необходимые для этого виды деятельности (хранение, изучение, воспроизведение, распространение, восприятие, использование), а также субъекты и учреждения, обеспечивающие данную деятельность. Иначе говоря, в обществе есть люди, «творящие» музыку (социальный статус композитора — отдельная историко-культурная тема), которые нуждаются в: нотной бумаге и соответствующих издательствах, специально обученных исполнителях с качественными инструментами, особых помещениях с хорошей акустикой и образованной публикой, доброжелательной критике и специализированных СМИ, музыкальных магазинах и библиотеках... Отдельно отметим, что «музыкальная культура общества» является подсистемой художественной культуры и духовно-ценностно-го поля культуры в целом.

Научное — и практическое, и теоретическое — изучение очерченного выше пространства (безусловно нуждающееся в про-

фессионалах-культурологах) предполагает следующие направления анализа:

- по социально-экономическим критериям (профессиональная музыка, любительство, фольклор);
- по структурно-функциональным признакам (творчество, исполнительство, восприятие, или композитор — исполнитель — слушатель);
- по ценностно-содержательным показателям (соотношение в конкретном периоде времени создаваемых/актуальных и сохраняемых/классических произведений);
- по историко-культурным типам (античная музыка, западноевропейское Средневековье и т. д.);
- по формам восприятия (пассивное — полуактивное — активное, к примеру: слушание, коллекционирование, самодеятельность и т. д.);
- по видовой дифференциации публики (возраст, интересы, предпочтения, психологическая характеристика, или «знаток», «дилетант», «профан»);
- по жанрово-стилевому разнообразию социально-музыкальной коммуникации.

Перечисленные параметры являются не жестко-разграниченными, а взаимосочетаемыми в формате конкретных (по целям и задачам) исследований «жизни» музыки в обществе.

Последнее — с необходимостью порождает проблему «финансовой жизни». Подчеркнем: функционирование денег в пространстве культуры отдельная тема, особо актуальная в современных отечественных реалиях. Следует напомнить, что со стороны экономистов интерес к данной сфере откристаллизовался еще в 60-е годы прошлого века и рождение «экономики культуры» связано с работами Уильяма Баумоля [6; 7]. «Привязанные» к финансам экономические расчеты институализировали рынок культуры: систему обмена (распространения) результатов творчества на платной основе,

т.е. на нерелевантном, но универсальном языке денег. Проблемы со стороны «потребителя» — готового за качество платить больше — в отсутствии объективной о нем (качестве) информации в увеличивающемся объеме предлагаемого и прямой связи с автором. К тому же, естественно желание последнего «совместить» творчество с безбедным существованием. Иными словами, бизнес «недоволен» *количеством* финансовых рисков (ибо деньги в пространстве культуры «работают» иначе, чем на других потребительских рынках), а нуждающийся в произведениях искусства человек («потребитель») — *качеством* «продукта», поскольку платит, к примеру, за билет на хороший и посредственный фильм одинаковую цену. В итоге, стремление инвестора, зарабатывающего на тиражировании культурного продукта, вернуть (желательно с прибылью) вложенные деньги оборачивается снижением уровня массовой культуры.

Очевидна, по нашему мнению, репрезентативность данной тенденции в сфере музыкальной «жизни», особо обострившаяся в процессе рождения и развития дигитального (музыка в «цифре») сегмента. Современный социо-культурный менеджмент выстраивается здесь на понимании ряда специфических проблем, образующих точки «напряжения», а перспективы «разрешения» их в музыкальном искусстве вполне экстраполируемы на «поле» культуры в целом.

Во-первых, деньги, сами по себе, не хороши и не плохи: парадоксален процесс ценообразования в этом «поле». К сожалению, живуч стереотип о них, как «абсолютном зле» для искусства. Так, к примеру, в 2001 г. появилась книга Н. Лебрехта с красноречивым названием «Кто убил классическую музыку?» [3]. Автор с гневным пафосом «усаживает» на скамью подсудимых «алчных» продюсеров, «ленивую» публику, «корыстолюбивых» музыкантов, музыкальных функционеров... Отметим: если с вопросом «кто виноват?» он «разобрался», то ответа «что делать?» — не ищет. К тому же,

в музыкальной среде циркулирует ряд «финансовых» стереотипов на уровне мифов: о грабительских условиях звукозаписывающих компаний, равнодушных к артистам; о вероломности артистов, норовящих «откусить» побольше выручки и «улизнуть» от финансового благодетеля; о сбивающих цену «пиратах», одинаково вредных для бизнеса и музыкантов; о публике, обожающей «дармовщину» и, наконец, о «злодеях» — магазинах с дикими наценками и ориентацией на низкопробные хиты.

Подчеркнем, что в экономическом пространстве специфика искусства предопределила появление посреднической инстанции (иначе — культурный обмен ограничивался бы ближайшим окружением автора), то есть: людей, ориентирующихся в спросе и владеющих рыночными (дистрибьюторскими) навыками. В итоге, автор (композитор, режиссер, писатель...) и коммерсант (агент, издатель, продюсер...) становятся партнерами процесса, результаты которого необходимы обеим сторонам. Так возник «контракт»: взаимовыгодный (казалось бы) договор о распределении затрат и материального вознаграждения, получивший юридическое закрепление (специально подчеркнем, что англоязычный «копирайт» и «авторское право» в нашей стране весьма различны). Стандартный контракт [10], реальный с экономической точки зрения (обязательные статьи расходов при создании музыкального альбома перечислены С. Альбини [2], а «правда» о самых дорогих — от 1,5 до 7 млн долл. — видеоклипах у В. Михайлова), оказывается «кабальным» для музыкантов [4], ибо современная экономика не в состоянии измерить в деньгах такие «ресурсы», как талант, эмоциональное напряжение, творческую неудовлетворенность, временные затраты, то есть, в целом, качество музыкального (культурного) продукта.

Во-вторых, парадокс однородных цен, не корреспондирующихся — вопреки измерительной функции денег — с качеством:

стоимость «горячего» хита и переиздание альбомов 70–80-х гг., не требующих «авторских» затрат, практически одинаковая. Ключевое объяснение данного парадокса сделано Дж. Акерлофом [1] в 1970 году (лауреат Нобелевской премии 2001 года за экономические изыскания): если потребитель не в состоянии оценить качество продукта или услуги, конкуренция работает «в минус»: «Существует множество рынков, где покупатели вынуждены использовать ту или иную рыночную статистику для вынесения суждения о качестве товаров, которые им предстоит купить. На таких рынках у продавцов появляется стимул выставлять на продажу товары низкого качества, поскольку высокое качество создает репутацию в основном не конкретному торговцу, а всем продавцам на рынке, к которому эта статистика относится. В результате, возникает тенденция к уменьшению как среднего качества товаров, так и размеров рынка» [1, с. 91]. Действие механизма, в результате которого с рынка «вышибаются» лучшие, исследовано на примере «лимонов» (рынка подержанных автомобилей) и названо Дж. Акерлофом тенденцией «ухудшающего (неблагоприятного) отбора». Она проявляется при устойчивом воспроизведении ситуаций информационной асимметрии в отношении качества, т.е., когда одна сторона (как правило, продавец) осведомлена о нем лучше другой. Невозможность установить информационный паритет (к примеру: крупная музыкальная корпорация, так называемый «лейбл-мейджор» — покупатель диска) и отсутствие ценовых градаций как сигналов о качестве стимулируют ухудшающий отбор и отток неудовлетворенных участников: «Наличие продавцов, желающих продать некачественный товар, способствует прекращению функционирования рынка» [1, с. 98]. Применительно к экономике культуры — это преимущественное положение «посредственности», «серости» по отношению к таланту, вытесняемому — объективно — из данной

сферы. Уровень современного массового искусства, тревожащий не только профессиональных культурологов, но и всех образованных людей, отражается, по нашему мнению, в моделируемой Дж. Акерлофом ситуации: «На рынке могут присутствовать потенциальные покупатели товаров высокого качества и потенциальные продавцы таких товаров..., однако наличие продавцов, стремящихся выдать свой некачественный товар за качественный, влечет за собой вытеснение честного бизнеса. Издержки недобросовестного поведения, таким образом, не ограничиваются той суммой, на которую обманут покупатель; в них необходимо также включить потери, связанные с сужением сферы честного бизнеса» [там же, с. 99]. С необходимостью подчеркнем, что ухудшающий отбор это, вопреки заявлениям о «кризисе искусства», «торжестве безвкусицы», «закате...» и другим культурологическим метафорам — объективно существующий социокультурный параметр.

В-третьих, развитие массовых коммуникаций и новых технологий, неуклонная дигитализация культурного пространства бесспорно обостряют обсуждаемые проблемы: квартет опций «все» «всем» «всегда» «езде» (любой жанр любому человеку — в любое время — в любую точку) мотивирует менеджмент к поиску новых решений. Следует напомнить, что музыка — в контексте экономики — «опытное» благо: её надо прослушать, чтобы принять решение о покупке; она намного легче тиражируется, чем создается и, как ресурс, не расходуется в процессе потребления.

Подчеркнем, что отдельной — интересной и достаточно репрезентативной — темой является изучение *медиаканалов* продвижения музыки, их процентное соотношение в разных аудиториях, количественные и качественные характеристики. На сегодняшний день это: радио (социально-психологические «портреты» целевых аудиторий, «классификации» музыки программными директорами, узкожанровые

эфир и т.д.); телевидение (специализированные музыкальные каналы); Интернет (пиринговые сети, технологии аудиостриминга и т. д.); кино (подходящая для фильма известная музыка или специально написанная, в том числе — тип использования, продолжительность звучания, статус исполнителя, широта проката фильма и другие параметры [8]), а также компьютерные и видеоигры. Особо отметим, что специфика дистрибуции, «обязывающая» музыку быть узнаваемой с одного-двух прослушиваний, сделала ее фоном для множества занятий, увеличивая объем медиапотребления до 30 часов в день [11].

В процессе технического совершенствования физических носителей, используемых в музыкальной индустрии (винил → компакт → CD → интернет файл → рингтон ...) параллельно открystalлизовывалась масштабная проблема «*геловегеского фактора*», включающая известное всем «пиратство» [9]. Особую остроту она приобрела в связи с появлением интернет технологий и, соответственно, новых возможностей распространения (дистрибуции) музыки. Иными словами, образовался глобальный рынок, породивший «он-лайн» продажи и пиринговые (peer-to-peer с англ. приблизительно «каждый с каждым») сети.

Однако, важнейшим является *этигеский* аспект как базовый, по нашему мнению, для рынка культуры (отличающий последний от иных потребительских взаимоотношений) и, соответственно, предопределяющий комплекс финансово-экономических, технологических и юридических параметров. Поясим: с одной стороны, музыкальный медиабизнес, как и любой другой, существует в двух измерениях — либо продает контент, либо оказывает платные услуги иному бизнесу (например, рекламному). С другой, каждый потребитель знает, что услуга должна быть оплачена. В итоге: музыкальные «нелегалы» с целью заработка стали продавать маркетологам и рекламщикам «внимание» своих клиентов

(приватную информацию о них). Известный консультант в сфере экономической безопасности Ray Everett-Church исчерпывающе прокомментировал цену «бесплатного общения» с пиратами: «... Скрытое программное обеспечение перехватывает содержимое и отправляет его своей материнской компании. Может перехватываться каждый пароль, прочитываться каждый файл. Можно даже изменить ваше электронное письмо после того, как вы нажмете на «Send» (отправить), добавляя или удаляя какие-то вещи без вашего ведома» [9]. Очевидно также, что этические представления бизнеса и потребителей в сфере культурного обмена не совпадают: «Деньги должны откуда-то приходиться. Многие люди думают, что все в Интернете должно быть бесплатно и свободно от рекламы, но это, конечно не тот путь, при котором компании могли бы заниматься своей деятельностью» (совладелец Kazaa, одной из крупных пиринговых сетей [там же]). Иными словами, «бесплатность» полученной (благодаря пиратам) услуги оборачивается *расплатой* «неприкосновенностью» частной жизни пользователя Интернет.

В своей книге, написанной в соавторстве с Уильямом Боуэном [6], У.Баумоль сформулировал ключевую проблему «деньги в искусстве», поясняя ее истоки тем, что

за последние двести лет производительность труда в промышленности возросла в десятки раз, а затраты на исполнение, например, фортепианного концерта не изменились, то есть: экономические издержки в этой сфере растут быстрее, чем инфляция. Иными словами, разрыв между оплатой труда музыканта (достойной для воспроизводства профессии) и представлениями слушателей о «справедливой» цене на билеты (обеспечивающей «равнодоступность» культурного блага) обуславливает невозможность самокупаемости этой сферы. У. Баумоль обозначает данную проблему «болезнью издержек» и доказывает: культура не «симулирует» недомогание, а нуждается в серьезном «лечении».

В заключении подчеркнем, что проблемы современной музыкальной культуры как общественного блага «завязаны» не столько на деньгах, сколько на правилах обращения с ними. Иными словами, если социум «не умеет» обходиться без финансов, значит последние — должны быть поставлены ему на службу (вознаграждение автору, плата за удовольствие от качественного художественного произведения и т. д.). Поиск конкретных *форм* этой «службы» является, на наш взгляд, атрибутивным социокультурным параметром современной «жизни» музыкального искусства.

Литература

1. Акерлоф Дж. Рынок «лимонов»: неопределенность качества и рыночный механизм / Дж. Акерлоф // THESIS. — Вып.5. — 1994. — С. 91–104.
2. Альбини С. Контракт твоей мечты / С. Альбини // Maximum Rock'n'Roll [on-line]. — №133. — 1993. — Доступно по URL: indie.chat.ru/Albini.html.
3. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? / Г. Лебрехт. — М.: Классика-XXI, 2001.
4. Михайлов В. Музыкальная карьера: Противная, мерзкая и холодная — правда о контрактах в рекорд-индустрии / В. Михайлов // ЗВУКИ.РУ [on-line]. 21.09.2004. — Доступно по URL: new.zvuki.ru/R/P/12033.
5. Сохор А. Социология и музыкальная культура / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования в 3-х т. — Т. I. — Л.: «Советский композитор», 1980. — С. 10–136.
6. Baumol W.J., Bowen W.G. Performing Arts — the Economic Dilemma / W.J. Baumol, W.G. Bowen — New York: Twentieth Century Fund, 1966.
7. Baumol W.J., Baumol H. On the Economics of Composition in Mozart's Vienna / W. J. Baumol, H. Baumol // Journal of Cultural Economics. — Vol.18(3). — 1994. — P.171–198.
8. Brabec J., Brabec T. Music, Money and Success: The Insider's Guide To Making Money In The Music Industry / J. Brabec, T. Brabec. — New York: Schirmer Trade Books / MusicSales, 2001.
9. Cave D. Parasite Economy / D. Cave // Salon [on-

- line], August 2001. Available from URL: salon.com/tech/feature/2001/08/02/parasite_capital/index.html.
10. Caves R. E. Contracts Between Art and Commerce / R. E. Caves // Journal of Economic Perspectives. — Vol.17, №2. — Spring 2003.
11. Parker N., Gerlach Ch.L., Berman S.J. What I want when I want it: An on demand vision for media and entertainment businesses. Executive Brief. / N. Parker, Ch.L. Gerlach, S. J. Berman — IBM Institute for Business Value, 2003.

У статті розглянуто комплекс соціологічних та економічних проблем, які впливають на створення культурологічних моделей «життя» музичного мистецтва.

Ключові слова: культурологія, соціологія музики, музичне мистецтво, економіка культури.

The complex of sociological and economical problems which influence the creation of culturological models of «life» in musical art is examined the given article.

Key words: culturologe, social science of music, music art, economics of culture.

УДК 78.421

С. С. Соланський

Художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору

У статті досліджується поняття художньо-інтерпретаційного дискурсу в проєкції на глобалізаційні процеси, зводяться в єдину цілісність духовно-естетичні, інтелектуальні та матеріальні складові артефакту.

Ключові слова: артефакт, дискурс, виконавське мистецтво, інтерпретація, глобалізація, локалізація.

Актуальність. Найбільш актуальним видається дискурсивний аналіз виконавства з позиції сучасного глобалізованого бачення, найбільш досконалого в сенсі накопичення, зберігання і поширення інформації, а відтак практично необмеженого в можливостях присвоєння собі всього досвіду, отриманого в інтерпретації конкретного твору.

Проблема дискурсу є однією з найбільш актуальних у різних сферах наукового пізнання. На даний час видаються спеціальні журнали «Text» і «Discourse Processes» з аналізу дискурсу, в США діють центри дискурсивних студій при університетах Каліфорнії в Санта-Барбарі (У. Чейф, П. Кленсі, М. Митун, С. Томпсон, С. Каммінг, Дж. Дюбуа та ін.) та Лос-Анджелесі (Е. Шеглофф), університеті Орегону в Юджині (Р. Томлін, Т. Гівон, Т. Пейн), Джорджтаунському університеті (Д. Шиффрін). В Європі виділяється Амстердамський університет, де наукові студії проводить класик дискурсивного аналізу Т. ван Дійк. Методологічна база, присвячена проблемам дискурсу, включає розвідки і російських вчених — Н. Арутюнкової, А. Баранова, В. Плуняна, Е. Рахіліна, С. Кодзасова, І. Кобозевої, І. Северіної, А. Кібріка, К. Кисельової. В Україні глибшим дослідженням проблеми дискурсу почали займатись

з середини 1990-х років спочатку літературознавці, згодом мовознавці та соціологи. У 2002 р. часопис «Критика» (число 7–8) повністю присвятили проблемі дискурсу. У вітчизняній музичній науці спостерігається її застосування в аспекті музичної мови, теорії тексту, художньої комунікації в музиці. Термін «дискурс» присутній в наукових студіях Б. Сюти, О. Козаренка, М. Іжевської, Є. Моревої, І. Коханик, С. Шипа, О. Берегової, Б. Деменка, М. Максимова та ін.

Мета статті — розглянути поняття художньо-інтерпретаційного дискурсу, запропонувати його власну дефініцію в умовах глобалізаційного процесу.

Ді́курс чи дискóрс (фр. *discours* — промова, виступ, англ. *discourse*, лат. *discursus* — біг туди-назад, рух, круговерть, бесіда, розмова) — багатозначний термін, який застосовується в різних міждисциплінарних галузях пізнання — лінгвістиці, психолінгвістиці, соціолінгвістиці, комп'ютерній лінгвістиці, семіотиці, риториці, літературознавстві, соціології, психології, логіці, філософії, етнології, антропології, історіографії, теології, юриспруденції, педагогіці, теорії і практиці перекладу, політології.

Термін «дискурс» утвердився в 70-х роках ХХ ст. у різних національних школах.

В 1952 р. вперше його застосував американський лінгвіст Зелліг Гарріс (*Harriss*) у назві статті «Дискурс-аналіз». В лінгвістиці дискурс застосовується для позначення категорій мови, тексту і діалогу в комунікативній ситуації соціального змісту. За Н. Арутюновою, це «зв'язний текст в сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними факторами; це — текст, узятий в аспекті подій; мовлення, що розглядається як цілеспрямоване соціальне явище, дія, як компонент, що приймає участь у взаємодії між людьми і механізмах їх свідомості. Дискурс — це мовлення, занурене у життя» [1, с. 356–357]. В мистецтві імпонує визначення дискурсу як семантико-комунікативного рівня художнього цілого, а дискурс-аналізу — як широкого культурологічно-комунікативного контексту [6; 8, с. 42].

Нідерландський лінгвіст Теун Адріанус ван Дійк (*Dijk*) (1943), автор праці «*Discourse Studies*», засновник і видавець міжнародних часописів «Текст, дискурс і суспільство» та «Поетика», дискурс тлумачить як істотну складову соціокультурної взаємодії крізь призму соціального контексту, як динамічний процес мовної діяльності в соціальному контексті і як її результат [7]. Термін часто ототожнюється з поняттям тексту, мовного повідомлення, ширше — мовної практики. Типологія дискурсу залежить від джерела передачі інформації: при усному дискурсі, який виступає первісною формою існування мови, джерело акустичне, при письмовому — візуальне.

В 1970-х роках побачили світ розвідки європейської школи лінгвістики тексту — В. Дресслера, Т. ван Дійка, Я. Петтефі та ін., праці американських вчених — У. Чейфа, Р. Лонгейкра, Дж. Граймса, У. Лабова, Т. Гівона. Фундаментальні праці з дискурсу вийшли в 1980–1990-х рр. — «Дискурсивний аналіз» (1983) Дж. Брауна і Дж. Юла; «Структура соціальної дії: дослідження з аналізу побутового діалогу» (1984) під редакцією Дж. Аткинсона і Дж. Герітіджа;

чотиритомний «Довідник з дискурсивного аналізу» (1985) під редакцією Т. ван Дійка, «Опис дискурсу» (1992) під редакцією С. Томпсона і У. Манна, «Транскрипція дискурсу» (1993) Дж. Дюбуа, «Дискурсивні дослідження» (1993) Я. Ренкема, «Підходи до дискурсу» (1994) Д. Шиффріна, «Дискурс, свідомість і час» (1994) У. Чейфа, двотомна праця «Дискурсивні дослідження: міждисциплінарний вступ» (1997) під редакцією Т. ван Дійка.

Б. Сюта слушно акцентує на актуальності проблеми дискурсу для музично-творчих процесів, музичного виконавства, аналізу сучасної музики, музичної психології та соціології і підкреслює важливість комунікативної діяльності: «Саме поняття дискурсу в музиці охоплює як тексти зафіксовані (найчастіше — графічно), так і відтворення (виконання) певних висловлювань. Тобто дискурс є *інтерактивним способом музично-мовної взаємодії* на відміну від тексту, який звичайно належить одному авторові... Іншими словами, дискурс в музиці можна дефініювати також як „виконання та текст у контексті“... Причому цей останній включає передусім категорії часу, місця, обставин, мети інтеракції (тут слід враховувати як творення композиції, так і її відтворення (виконання)), а також її учасників» [6; 60–61]. За Є. Моревою, дискурс в музичному творі є текстовою структурою, яка містить певні рамки свободи смислових значень і виражає суб'єктивну сторону інтерпретації [4, с. 6].

Соціокультурний дискурс можна трактувати як смислове поле, яке містить відмінні за сутністю явища, згруповані навколо певних ідей [5, с. 4]. М. Максимов, наукові студії якого присвячені виявленню психологічних особливостей сприймання музики особистістю залежно від соціальної адаптованості, послуговується поняттям «*музичний дискурс*» і визначає його як характеристику особистості, основні компоненти якої пов'язані з емоційно-чуттєвим сприйняттям світу та базовими складниками музич-

но-комунікативної дії. Дослідник акцентує на їх зв'язку з особистісними параметрами людини відповідно до її музичних уподобань, внаслідок чого утворюється її «індивідуальний музичний дискурс», який залежить як від психологічних особливостей сприймання музики, так і від міри соціальної адаптації особистості [3].

Як доводить вищенаведений огляд дефініції цієї категорії, хоч поняття дискурсу опрацьоване в різних аспектах досить докладно, проте виходимо з тих надто інтенсивних і в певному сенсі раптових змін, що наступають у сприйнятті інформації (в тому числі художньої, а в її рамках — музичної) за останні двадцять років. Стрімке оновлення технічних засобів — носіїв і репродукторів інформації, зокрема поширення мережі Інтернет, мобільного зв'язку і доступність високоякісної звукозаписуючої та звуковідтворюючої апаратури, спричинило появу нового типу дискурсу, який умовно визначаємо як *художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору*. Враховуючи всі вищезгадані історично складені в різних науках характеристики дискурсу, формулюємо стисле визначення запропонованого поняття, який згортається на буття музичного твору.

Художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору — це максимально широка система версій художнього (зокрема музичного) тексту, що відзначається взаємодією різних індивідуальних, національних та історико-хронологічних, духовних і матеріальних параметрів виконання твору, як живих, так і фіксованих на сучасних звуконосіях, його транскрипцій із застосуванням сучасних джерел звуковидобування і звуковідтворення, а також різноманітних форм перенесення в площину ужиткового мистецтва (*Unterhaltungsmusik*).

Таким чином, сформульоване поняття дискурсу дозволяє сполучити як матеріальні рівні (інструменти, спосіб графічної фіксації, видання нот в різних редакціях, розміщення записів в Інтернеті), так і істо-

ричні (суспільно-культурний контекст, вимоги до виконання в час написання твору); історико-соціологічні (зміна модусів буття твору в наступні історичні періоди залежно від еволюції суспільства); суто інтерпретаційні (виникнення певної множинності виконавських шкіл, в яких встановлюються засади виконання даного стилю і формуються певні виконавські еталони); рецептивні (сприйняття і оцінка музики в певних середовищах, критична оцінка і форми популяризації твору в пресі й інших виданнях); рівні творчого продовження традиції (впливи стилю даного композитора/національної школи на розвиток аналогічних жанрів і процесів становлення інших композиторських шкіл в наступних генераціях мистців); естетико-філософські (обґрунтування естетико-філософських засад даного артефакту як в ракурсі його історичної доби, так і в пізніших історико-стильових трансформаціях).

Подана дефініція змушує переглянути поняття «виконавського еталону» композиторського стилю чи стилю епохи, оскільки єдиний, акцептований у ширших колах слухачів, як професійних, так і аматорських, еталон перестає існувати. Навпаки, притаманна постмодерній естетиці стильова гра зіштовхує полюси, віддалені в часовій дистанції, стильових вимірах, національних школах. Це дозволяє сприймати й порівнювати найрізноманітніші інтерпретації одного й того ж артефакту протягом максимально ущільненого відрізка часу. Ущільнення їх розташування в індивідуальному континуумі, легкодоступність пошуку і можливість негайного безпосереднього порівняння довільної кількості інтерпретаційних варіантів дозволяє набагато рельєфніше і об'єктивніше співставити спільні та відмінні риси виконавських стилів, виявити обумовленість історичними, суспільними та індивідуальними predisposicijami.

У виконавському мистецтві ХХ ст., яке Г. Григор'єва охарактеризувала як «епоху стилів», на противагу попереднім «стилям

епохи», порушена ще у минулому столітті пропорція між мистецтвом сучасним та минулим продовжувала змінюватись. Поруч з усім розмаїттям композиторських новацій, у фортепіанному виконавстві спостерігається значне переміщення акценту з сучасної музики на твори попередніх епох, з суттєвою домінантою останніх в подальшому.

Підтвердженням вищезазначеного може слугувати перегляд репертуару провідних концертних залів світу¹, щоквартальних та щорічних каталогів найвідоміших звукозаписуючих компаній світу, чия продукція орієнтована насамперед на поціновувачів академічного музичного мистецтва. За кордоном нерідко можна побачити, як на прилавках музичних крамниць між собою «конкурують» десятки виконань класичних «євергрінів», які одразу після своєї появи, а іноді й до поступлення в продаж, фахово аналізуються у спеціалізованих журналах для меломанів, на сторінках яких не раз розгортаються справді гарячі дискусії стосовно переваг та недоліків тієї чи іншої інтерпретації.

Простежуючи програми провідних європейських радіоканалів (*MR — 3 Bartók rádió*, *Bayern 4 Klassik*, *Classic*, *DR Klassisk*, *Euroklassik 1*, *Klassik Radio*, *NRK Alltid Klassisk*, *Radio Swiss Classic*, *Viasat Classic*) та популярного цілодобового телевізійного каналу класичної та джазової музики «Mezzo», висновок про домінування музики минулого над сучасною залишається незмінним. Сучасна музика звучить на них рідко, на деяких каналах вона, фактично, відсутня. Якщо її десь і можна почути, як наприклад, на радіоканалі *MR — 3 Bartók rádió*, то здебільшого, у рамках спеціальних програм, присвячених сучасному музичному мистецтву.

Такий дисбаланс в аспекті звучання музики минулої та сучасної в інформаційному просторі сьогодення призводить до

фактичної ізоляції останньої, витісняючи її, за влучним висловом М. Шведа, у своєрідне «фестивальне гетто». Натомість твори мистців класико-романтичного періоду, які за деякими винятками у час свого створення теж були «приречені» на нетривале існування на естраді, тепер скрізь лунають як у живому виконанні, так і в звукозапису. У німецькій пресі навіть з'явився спеціальний термін «*Beethoven — Tschaiikowski Publicum*²» для позначення поціновувачів музики виключно минулих епох. Аарон Копленд (*Copland*) охарактеризував цю тенденцію в достатньо саркастичній манері: «Наші концертні зали перетворились на музичні музеї з достатньо обмеженою експозицією. Наша музична ера хвора цим пієтетом» [2, с. 109].

Таким чином, цілісний образ артефакту, сприйнятий крізь призму співтворчості композитора — виконавця — слухача як в час його виникнення, так і подальших видозмін, можна здійснити за допомогою принципів дискурсивного аналізу. Притому якщо сам текст у його матеріальній формі залишається сталою одиницею, зазвичай не зазнає надто істотних змін, то два наступні рівні виступають як мобільні, що постійно реінтерпретуються, набувають перетворень, як матеріальних, фіксованих (поява нових редакцій та звукозапису, котрий утримує конкретний виконавський варіант на відповідних носіях), так і ідеальних. Під останніми мається на увазі формування нових інтерпретаційних концепцій, збагачення компендіуму суджень про даний артефакт, розширення призм і аспектів його рецепції, оцінки і функцій в суспільстві тощо.

Найбільш захоплюючим і переконливим видається дискурсивний аналіз артефактів, що мають широке коло тлумачень, тобто зняття якнайчисленніших верств змісту,

1. В даному контексті маються на увазі програми звичайних концертів, не враховуючи спеціальні фестивалі сучасної музики.

2. Тут мається на увазі публіка поціновувачів не лише творчості Л. ван Бетовена і П. Чайковського, а ширше, й інших композиторів класико-романтичної доби.

представлених різними інтерпретаторами. Ці верстви віддзеркалюють різні історичні періоди, стильові домінанти, національні традиції, суспільні запити та інтереси, вони можуть бути представленими не лише так званими мистцями універсального типу, в репертуарі яких знаходяться твори десятків композиторів, але й «жертвами» одного стилю, що свою творчу діяльність або значний відрізок часу присвятили одній історичній епосі чи одному композиторові.

Зазначений підхід видається цілком доречним в контексті сучасних культурологічних напрямів гуманітарної науки, оскільки на даному етапі формується своєрідна опозиція, що розгортається також і в аксіологічній площині: «глобалізація — локалізація». На тлі утворення окреслених стандартів виконання творів, що належать до того чи іншого художнього стилю, стилізованих не в останню чергу міжнародними конкурсами, і в яких поступово усувається на другий план неповторна індивідуальність і національна характерність прочитання артефакту, все більшої цінності для доволі широкого кола реципієнтів набуває своєрідність інтерпретації, оперта чи на національній (регіональній) традиції, чи на власній філософсько-естетичній концепції музиканта.

Відхилення від усталеного «канону», обумовлене специфічністю зазначених параметрів, нерідко сприймаються з більшою довірою і актуалізують у певному слухачьому середовищі ширше рецептивне коло. Невипадково в останні роки все частіше в культурологічних дослідженнях дискуту-

ється поняття «глокалізації», що в проекції на музичне виконавство об'єднує риси зазначеного універсального канону інтерпретації артефакту — і деякі специфічні риси, відкрystalізовані в національному, суспільно-історичному, регіональному середовищі, оскільки «глокалізація» дозволяє розкрити приховані лінії перетину різних культурних традицій і простежити шляхи їх взаємозбагачення.

Отже, у побудові виконавського інваріанту будь-якого музичного твору необхідно враховувати декілька сутнісних рівнів, як наприклад: естетико-стильові домінанти епохи та весь її культурний контекст, в якому постав даний художній твір; функції жанру (жанрів) в дану епоху; психограму композитора; особливості його письмової фіксації та засади її «розкодування» у процесі виконання; фонічно-виразові характеристики інструментарію, для якого призначений твір та ін.

Таким чином, лише після зведення в єдину цілісність духовно-естетичних, інтелектуальних, матеріальних складових історико-суспільного тезаурусу артефакту, що піддається дискурсивному аналізу, можна простежити і зрозуміти його еволюцію. Процес глобалізації не міг не торкнутися і сфери високого мистецтва, оскільки універсальні для всіх країн і континентів закони «поглинання художньої інформації» позначились і на формах концертного життя. Всі ці обставини неминуче доводиться враховувати при кожній спробі вибудувати коректний дискурс музичного твору на сучасному етапі.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР : Серия Литература и язык. — М., 1981. — Т. 40, № 4. — С. 356–367.
2. Копленд А. Музыка и воображение / Аарон Копленд // Советская музыка — 1968. — №2. — С. 108–113.
3. Максимов М. В. Психологічні особливості

- сприймання музики особистістю залежно від соціальної адаптованості : автореф. дис. ... канд. психологічних наук : 19.00.01 / М. В. Максимов // Інститут психології ім. Г. С. Костюка АПН України. — К., 2009. — 21 с.
4. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мисте-

- цтвознавства: 17.00.03 / Євгенія Олександрівна Морєва // НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — 18 с.
5. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Майя Юріївна Ржевська // НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 20 с.
 6. Сюта В. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття / Богдан Омелянович Сюта. — К., 2004. — 120 с.
 7. Dijk, van T. A. Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse / Teun Adrianus van Dijk. — London, 1977. — 314 p.

В статье исследуется понятие художественно-интерпретационного дискурса в проекции на процессы глобализаций, возводятся в единственную целостность духовно-эстетические, интеллектуальные и материальные составляющие артефакта.

Ключевые слова: артефакт, дискурс, исполнительское искусство, интерпретация, глобализация, глокализация.

The concept of the artistic-interpretative discourse in the projection on the processes of globalizations, is researched in the article. The spiritually-aesthetic, intellectual and material constituents of the artifact integrate to the unity.

Key words: discourse, performance art, interpretation, globalization, glocalization.

УДК 793.3+ 379.8(477:75)

Н. В. Баландина

Анализ основных аспектов эволюции танцевальной культуры в Крыму на рубеже XX – XXI веков

В статье проанализированы эволюция и современное состояние развития таких социокультурных практик курортного Крыма, как курортный бал, ресторанная и клубная музыка, мега-проект «Республика Z» и др. Автор показывает соотношение массового и элитарного, традиционного и инновационного, оригинального и заимствованного в танцевальной культуре курортов Крыма.

Ключевые слова: рекреация, бал, дискотека, ногтой клуб, ресторанная музыка.

Актуальность исследования. Социокультурный феномен танца на протяжении второй половины XIX — начала XXI века прошел достаточно сложный путь эволюции, прежде всего связанный с коммерциализацией и интернационализацией танцевальных практик. В то же время, несмотря на эти всепроникающие тенденции, танцевальная жизнь отдельных стран и регионов сохраняет некоторые особенности, доступные для культурологической рефлексии. Так, говоря о специфике развития танцевального искусства в Крыму, нельзя не связать его с туристско-рекреационной специализацией региона, которая отражается на многих аспектах его культурной жизни. Начиная с 80-х гг. XIX в. территория Крымского полуострова стала одним из самых популярных мест отдыха для жителей Российской империи — СССР — стран СНГ. Учитывая особенности курортного времяпровождения, его важным атрибутом всегда были различные практики, так или иначе связанные с танцем. Однако, обращение к самым обширным базам данных научных публикаций Украины и Российской Федерации не выявило ни одного исследования, специально посвященного бытованию тан-

цевальных практик как части курортной жизни, чем и объясняется новизна данного исследования.

Цель исследования — проследить историческую эволюцию и современное состояние некоторых танцевальных практик на курортах Крыма. Задачи исследования: на конкретных примерах охарактеризовать соотношение массового и элитарного, традиционного и инновационного, оригинального и заимствованного в танцевальной культуре курортов Крыма.

История крымских курортов начинается во второй половине XIX в., когда отдых на Южном берегу Крыма был доступен лишь представителям привилегированных слоев общества. Летом и во время «бархатного» сезона Большая Ялта становилась «летней столицей» Российской империи, поскольку в Ливадии находилась резиденция императорской семьи. Поэтому неудивительно, что для курортной жизни дореволюционного Крыма были характерны черты элитарности, а также перенесенные из Санкт-Петербурга и Москвы салонные традиции. В частности, представители императорской династии Романовых, влиятельные аристократы и наиболее успешные пред-

приниматели ввели практику проведения курортных балов, которые отличались значительным размахом и пышностью.

Первый курортный бал состоялся 3 ноября 1911 г. в Ливадийском дворце и был посвящен 16-летию одной из дочерей императора Николая II — великой княжны Ольги. Гостями на балу были великие князья с семьями, другие знатные лица, офицеры императорской яхты «Штандарт» и местного гарнизона. «После праздничного обеда <...> Парадная столовая вдруг превратилась в прекрасный танцевальный зал, буквально залитый электрическим светом... В Итальянском дворике разместился военный оркестр. Специально были приглашены трубачи-крымцы, которыми дирижировал командир Крымского конного полка Н. А. Княжевич. Молодежь без устали танцевала и веселилась до полуночи», — вспоминала впоследствии придворная фрейлина Анна Вырубова [1].

Второй бал в Ливадийском дворце прошел уже через 10 дней — 14 ноября 1911 г. и был посвящен дню рождения императрицы-матери Марии Федоровны и 17-й годовщине венчания императора Николая II и императрицы Александры. Затем последовали приглашения в другие южнобережные имения на ответные балы. Балы продолжались каждую неделю почти до середины декабря, пока царская семья не покинула Ливадию.

В последующие несколько лет осенние балы на Южном берегу Крыма стали традицией, причем они устраивались не только с развлекательными, но и с филантропическими целями. Например, в октябре 1913 г. в здании Ялтинского Народного дома был организован грандиозный благотворительный бал по инициативе императрицы Александры Федоровны. На праздник съехалась вся великосветская публика, включая императора Николая II с дочерьми, которые танцевали весь вечер. Музыкальное сопровождение обеспечивало два оркестра. Бал закончился поздней ночью. На страницах

местной газеты «Русская Ривьера» отмечалось, что «такого блестящего бала в Ялте до сих пор ещё не было» [1].

Однако после начала первой мировой войны, а затем революционных событий 1917 г. и гражданской войны, балыные традиции Южнобережья прервались почти на столетие. Только в начале XXI в. в Ялте была возрождена традиция проведения подобных мероприятий. 19 сентября 2008 г. в Ялтинском театре им. А. П. Чехова состоялся Первый крымский курортно-туристический бал «Бархатный сезон», который стал логическим продолжением церемонии награждения Премией «Общественное признание за вклад в сохранение и развитие курортов Крыма». Как любое новое начинание, эта инициатива вызвала большой общественный резонанс и имела исключительно позитивные оценки в средствах массовой информации. Однако личные наблюдения автора за ходом бала показали, что присутствующие здесь представители крымского истеблишмента (политики и общественные деятели, бизнесмены, представители интеллигенции, включая журналистов) в большинстве своем не владеют балльной хореографией и плохо знакомы с его этикетом (манеры поведения, стиль одежды). Лишь в некоторых случаях представители старшего поколения демонстрировали умение неплохо танцевать вальс, однако им было сложно найти партнера такого же уровня. В связи с этим гости на балу играли, в основном, роль пассивных зрителей, в то время как место на паркете занимали специально приглашенные профессиональные танцоры.

Во многом это было характерно и для состоявшегося 3 мая 2009 г. Первого Таврического бала, который также проходил в здании Ялтинского театра им. А. П. Чехова. В нем приняли участие многие известные политики, предприниматели, спортсмены и деятели искусств, представлявшие не только различные регионы Украины, но и зарубежные страны. Основу танцевального

действия вновь составляли выступления профессионалов — актеров Севастопольского театра танца Бориса Елизарова. Несколько постановочных хореографических номеров также было выполнено курсантами Крымского республиканского военного лица и девушками-моделями одного из модельных агентств. Учитывая недостатки предыдущего мероприятия, организаторы пригласили известного киевского хореографа и танцевального педагога Григория Чапкиса, который обучал гостей движениям бальных танцев, причем не только европейских, но и латиноамериканских. Одна из участниц Таврического бала, певица из Нью-Йорка Леля Залуцкая отмечала, что он «... превзошел по организации многие балы, на которых я побывала в Версале, Монако, Америке. Исключительная идея — учить танцевать людей на балу, ведь многие не умеют танцевать. Такого Вы просто нигде не встретите» [2].

Таким образом, характерные особенности бала, как социокультурного действия (элитарность, пышность, куртуазность, ограниченность круга приглашенных лиц) [3, с. 31, 51], прослеживаются как в организации дореволюционных, так и современных курортных балов. Едва ли такие практики можно назвать широко распространенными, хотя они, безусловно, могут претендовать на звание «главного светского события курортного сезона». Однако в последние два года, видимо в связи с мировым финансовым кризисом, курортные балы такого масштаба в Ялте перестали проводиться. В календаре культурных мероприятий 2011 г., размещенном на сайте Министерства курортов и туризма Автономной Республики Крым, проведение подобных мероприятий не запланировано [4].

Однако ещё до революции 1917 г., учитывая недоступность курортных балов для значительной части отдыхающих, постепенно начал расширяться круг более демократичных мест для танцевальных практик с развлекательным уклоном. На рубеже

XIX–XX вв. во всех курортных городах Таврической губернии действовали городские клубы или т.н. курзалы, где регулярно организовывались сезонные танцевальные вечера. Так, Ялтинский курзал был построен в 1896 г. «с целью доставления местным жителям и приезжим общественных развлечений». Он предлагал своим посетителям зал для танцев, а также бильярдную и комнаты для игры в карты. Стоимость входного билета (около 20 коп. с человека) была доступна для многих гостей курорта, однако «отсекала» наименее состоятельную публику [5, с. 107, 251]. Тогда же, следуя европейской моде, живая музыка начинает звучать в ресторанах курортных городов Крыма, на импровизированной сцене для их посетителей ставятся небольшие танцевальные номера, иногда по типу варьете.

По мнению российского искусствоведа Т. В. Цареградской, перенесение танцев в рестораны и другие публичные места отражало тенденцию кризиса аристократической культуры, являлось следствием демократизации общественного досуга в конце XIX — первой половине XX века [3, с. 51–52]. Одновременно сама рекреация в Крыму, благодаря последовательной социальной политике советской власти, окончательно утрачивает свой элитарный характер. Достаточно сказать, что в 1960–1980-х ежегодное количество прибывавших в Крымскую область туристов и рекреантов составляло 7–8 млн человек.

Для массового отдыхающего танец был далеко не чужд. При этом, исходя из классификации украинского исследователя Т. Павлюк, наиболее востребованными на курортах оказались рекреационная, гедонистическая и коммуникативная функции танцевального искусства [6, с. 80]. Танцы служили для гостей Крыма способом активного отдыха, развлечения, знакомства и общения. В советский период местами «бытования» танца на курортах были рестораны, клубы, а также танцевальные площадки, имевшие как общегородское значение, так

и расположенные на территории наиболее крупных санаториев, пансионатов, домов отдыха, турбаз. Проводимые здесь в период курортного сезона танцевальные вечера являлись очень распространенной формой культурно-массовой работы, не имевшей большой «идеологической нагрузки». Первым туристско-рекреационным учреждением Крыма, имевшим штатный оркестр для музыкального сопровождения танцевальных вечеров, стал расположенный в Массандре курортный городок «Донбасс» [7].

Впрочем, в условиях существования советской системы органы власти и отдельные представители общественности все же следили за внешней формой и внутренним содержанием танцевальных практик. «В Массандровском клубе, где проводятся вечера танцев <...> толчея и неэстетическое кривляние в переполненном зале. Грохочущая музыка, табачный дым, подвыпившие компании. А порой и драки с вмешательством дружинников и милиции», — с возмущением описывала главный городской «очаг» танцевальной культуры одна из жительниц Ялты в 1977 г. [8].

В период «развитого социализма» в курортных городах Крыма даже действовали на общественных началах т.н. «музыкальные патрули», которые контролировали деятельность десятков эстрадных оркестров и ансамблей, игравших для курортной публики. Так, в одном из документов 1972 г. приводились весьма критические отзывы патрулирующих о культурном обслуживании в ресторанах Ялты: «...в репертуаре преобладают произведения интимного звучания, отдается предпочтение низкопробным образцам западной эстрады. Солисты большинства оркестров неряшливо одеты, не стрижены, держаться на эстраде развязно». Особое негодование проверяющих вызывали факты исполнения песен по заказу клиентов, которые сопровождалась «разнузданной пляской», «визгом и свистом» [9, л. 23–24].

После распада Советского Союза обслуживание гостей Крыма было перестроено на

основе рыночной экономической модели, а контроль государства и общественности за содержанием курортного досуга практически прекратился. На территории курортных городов и поселков повсеместно возникают частные рестораны, кафе и бары с музыкальным сопровождением, дискотеки и ночные клубы. То, что происходит в большинстве подобных заведений, едва ли соответствует минимальным эстетическим и морально-этическим нормам. Вот лишь несколько отзывов из сети Internet, которые передают атмосферу современных «очагов» танцевальной культуры на курортах Крыма:

1. «Ди-джеи пьяному народу крутят музыку типа «трам-пам-пам», и все, а народ за это башляет (порой одну песню ставят по три раза подряд)».

2. «Среди недостатков — жуткие дискотеки буквально в 15–20 шагах от пансионата, где-то с 20:00–23:00. Корпус просто ходуном ходит. Жуткие как с точки зрения качества звука, так и с точки зрения репертуара. Нупросто сельский клуб десятилетней давности...».

3. «Вся набережная — сплошная круглосуточная дискотека с блатняком».

4. «Трудно провести четкую черту между рестораном, баром и дискотеккой. Есть бары, где точно не танцуют. Но я еще не встречал дискотек, где не наливают» [10].

Неудивительно, что у многих отдыхающих, в силу их личностных качеств, культурных ценностей и социально-демографической принадлежности, знакомство с подобными танцевальными практиками вызывает не радость и удовлетворение, а наоборот — неприятие и дискомфорт. Чаще всего это пожилые люди, семейные пары с маленькими детьми. Не случайно в рекламных описаниях крымских объектов размещения нередко можно найти такие характеристики: «Поскольку мини-пансионат А. расположен вне санаторной зоны города, по ночам Вас не будет беспокоить шум дискотек» или «Прогулка до моря, которая займет от 5 до 15 минут, вряд ли будет

слишком утомительной, зато ночью Вам не будет мешать шум дискотек, которые обычно сосредоточены в районе набережных» [11].

Столкновение социокультурных интересов гостей Крыма, придерживающихся разных концепций отдыха, привело к территориальной локализации самых крупных музыкально-танцевальных проектов. В первую очередь, эту тенденцию можно проследить на примере проекта «KaZантип» («Республика Z»), который часто сравнивают с наиболее популярными среди европейских клубберов (любителей клубной танцевальной музыки) курортными центрами, такими как испанский остров Ибица.

Проект «KaZантипа» берет свое начало от фестиваля любителей серфинга, который впервые состоялся в 1993 г. в курортном городе Щелкино Ленинского района и привлек всего несколько сотен участников. Впоследствии он трансформировался в мегапроект, рассчитанный на любителей клубной танцевальной музыки, которых помимо огромной дискотеки openair привлекает возможность купаться в море, загорать, посещать различные увеселительные заведения, а также заниматься специфическими видами спорта (серфинг, кайт-серфинг, пляжные игры с мячом). В 2000 г. местом проведения «KaZантипа» становится расположенное в окрестностях Судака село Веселое, а с 2001 г. он переезжает на территорию села Поповка Сакского района, причем с 2003 г. проект официально именуется не «Фестиваль Казантип», а «Республика Z» [12].

За время существования данного проекта его популярность постоянно росла, увеличивалась степень его коммерциализации. Ежегодное число зарегистрированных участников, получивших специальные «визы», превысило 100 тыс. человек. По состоянию на 2010 г. площадь «Республика Z» составляла несколько гектаров прибрежной полосы, на которой находилось 10 танцполов, около 30 баров и ресторанов, 2 кинозала под открытым небом. При этом, с культуроло-

гической точки зрения, данное пространство можно назвать зоной формирования специфичной субкультуры, имеющей яркие особенности на материальном и духовном уровнях. Благодаря проекту возникла достаточно сложная система связанных с ним фетишей (желтые чемоданы, молодежная одежда и сувениры с Z-символикой), ритуалов и традиций (встреча и проводы солнца, фрик-парады, «Fast merried»), особого сленга, оригинальной мифологии и идеологии. Своеобразная философия участников проекта «Республики Z» (т. н. «Великого народа») имеет гедонистическую основу, но в ней также прослеживаются определенные параллели с идеями буддизма, ницшеанства, экзистенциализма и постмодернизма. Типичный гражданин «Республики Z» — это веселый и загорелый бездельник, бегущий от серости и однообразия повседневного мира, которому «все оранжево» и который постоянно находится в поисках некоего экзистенциального «Щастья».

При этом очень важным компонентом субкультуры «KaZантипа» на протяжении всего периода существования проекта остается музыкально-танцевальная составляющая. Организаторы приглашают лучших ди-джеев стран СНГ и Запада, музыка которых звучит круглосуточно, стараются обеспечить определенное жанровое разнообразие, одновременно учитывая самые актуальные тенденции в развитии электронной и клубной музыки. Каждый танцпол и бар отличается по своей атмосфере, музыкальному сопровождению и дизайнерскому оформлению. В зависимости от своего внутреннего состояния на территории «Республики Z» можно практически одновременно медитировать под Trance, попрыгать под ломаные ритмы Drum'n'Bass, насладиться качественной музыкой в стиле Minimal или Techno, релаксировать на берегу моря под мягкий Lounge [12]. Важнейшими событиями ежегодного цикла проекта являются грандиозные дискотеки, приуроченные к его «открытию» и «закры-

тию», число участников которых может достигать десятков тысяч человек. Продолжительные ритмичные движения массы людей на танцполах под соответствующее музыкальное сопровождение вызывают у присутствующих состояние экстаза, подобное тому, которое испытывали первобытные люди во время ритуальных танцев. Т. В. Цареградская называет такой танец способом открытия «канала в неведомое» [3, с. 9], в то время как на сленге участников проекта «Республики Z» это состояние характеризуется понятием «лифт на Марс».

Таким образом, танцевальная жизнь курортов Крыма очень разнообразна и противоречива, что объясняется неоднородностью многомиллионного потока туристов и рекреантов, ежегодно посещающих этот регион. С одной стороны, некоторые факты говорят о возрождении на крымских курортах элитарных, салонных традиций бального танца, истоки которых связаны ещё с дореволюционным периодом. С дру-

гой стороны, повсеместно распространены образцы массовой, «ресторанно-клубно-дискотечной» культуры танца, также имеющей достаточно давние традиции и очень широкий круг почитателей. А на примере проекта «KaZантип» («Республика Z») можно проследить процесс адаптации современных западных моделей танцевальной рекреации к социокультурным реалиям постсоветского Крыма. Наконец, значительная часть гостей полуострова, находясь на отдыхе, ищет не столько место для использования и развития своих танцевальных навыков, сколько зону, свободную от танцев в том их виде, в котором они чаще всего здесь представлены. Безусловно, в данной работе были проанализированы лишь наиболее яркие тенденции развития танцевальных практик на крымских курортах. Данная тема требует своего дальнейшего изучения через призму истории социокультурной деятельности, культурологии и искусствоведения.

Литература

1. Самарина Т. Балы в Ливадии начала XX века [электронный ресурс]. — Режим доступа: perekor.info/livadia-balls.
2. Таврический бал в Ялте [Электронный ресурс]. — Режим доступа: epochtimes.com.ua/ru/ukraine/society/t12410.html.
3. Цареградская Т. В. На танцплощадке ... три века назад / Т. В. Цареградская. — М.: Знание, 1991. — 64 с.
4. Календарь событий на 2011 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: crimea.gov.ua/kalendar-sobitij-na-2011-g.
5. Мальгин А. В. Русская Ривьера / А. В. Мальгин. — Симферополь: СОНАТ, 2004. — 352 с.
6. Павлюк Т. Функціональний аспект бальної хореографії / Т. Павлюк // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. — 2008. — Вип. 1–3. — С. 79–82.
7. Трищук В. Некогда скучать в «Донбассе» / В. Трищук // Курортная газета. — 1975. — 22 октября.
8. Вознюк А. Я пригласить хочу на танец Вас ... / А. Вознюк // Советский Крым. — 1977. — 30 января.
9. Государственный архив в Автономной Республике Крым. — Ф. П–1. — Оп. 4. — Д. 913. — 28 л.
10. Форум гостям Севастополя: дискотеки [Электронный ресурс]. — Режим доступа: gostyam.sebastopol.ua/forum/topic.php?forum=10&topic=5.
11. Гостиницы Евпатории [Электронный ресурс]. — Режим доступа: evphotel.pp.ua/?p=631.
12. Что такое Казантип. Краткая история проекта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: snr.crimea.ua/attractions/chto-takoe-kazantip.html.

У статті проаналізовано еволюцію та сучасний стан розвитку таких соціокультурних практик курортного Криму, як курортний бал, ресторанна і клубна музика, мегапроект «Республіка Z» та ін. Автор аналізує співвідношення масового й елітарного, традиційного та інноваційного, оригінального і запозиченого у танцювальній культурі курортів Криму.

Ключові слова: рекреація, бал, дискотека, нічний клуб, ресторанна музика.

The author analyses the evolution and the modern state of development of socio-cultural practices of Crimea. Crimea is analysed as a resort ball, Crimea restaurant and club music, megaproject «Republic Z» and etc. The author shows the correlation of mass and elite, traditional and innovative, original and adopted in the dancing culture of resorts of the Crimea.

Key words: recreation, ball, disco, night-club, restaurant music.

УДК 39(477.75):001.891—057.4 1920—1930

У. К. Асанова

Наркомпрос РСФСР и крымские музеи в первой половине 20-х гг. XX в.

В научный оборот вводится новый корпус архивных документов, посвященный истории музейного строительства в Крыму в первой половине 20-х гг. XX в., выявленный в фондах ГАРФ (г. Москва). Анализируется участие центральных органов Народного комиссариата просвещения РСФСР в этом процессе, представляются формы взаимодействия руководящих органов и их региональных подразделений в обеспечении организационной, методической, материальной, исследовательской инициативы в процессе работы крымских музеев.

Ключевые слова: музеи, Крымская АССР, Главмузей Наркомата просвещения РСФСР, Крым-ОХРИС, Н. И. Троицкая, А. И. Полканов, археологические раскопки.

Актуальность исследования. Особенности сосредоточения культурной жизни в регионе вокруг нескольких внутрирегиональных городских центров обусловило концентрацию музейных учреждений в городах Крыма. Разнообразие форм организации музейного дела на местах можно проследить по соответствующей отчетной документации, сохранившейся в результате осмотров и обследований музеев городов Крыма. Наиболее полно этот процесс отражен в документах ялтинских и севастопольских музеев, фрагментарно — в свидетельствах о работе музеев Бахчисарая, Керчи, Феодосии.

Отсутствие последовательного и исчерпывающего освещения этой проблемы в историографии, недостаточность документального обеспечения данной темы, необходимость выявления новых документов по исследуемой проблеме, в частности, по истории функционирования крымских музеев в 20–30-е гг. XX в. — формулирует актуальность нашего исследования.

В связи с недостаточностью источниковой базы по истории музейного дела в Крыму в 20–30-е гг. XX в. основной целью нашей

публикации является обзор и анализ корпуса архивных документов по указанной теме, выявленный нами в ходе работы в фондах Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ, г. Москва). Документы ГАРФ по исследуемой теме сосредоточены в фонде А-2307 («Главное управление научными и научно-художественными учреждениями Наркомата просвещения РСФСР», Главнаука Наркомпроса РСФСР) и представляют собой синкретический материал. Данные документы относятся к различным видам организационной, распорядительной документации, включают в себя протоколы, служебную переписку, учетную документацию.

Наиболее документально обеспечены в этом контексте музеи Ялты. В течение 1922–1923 гг. были произведены необходимые мероприятия по выяснению состояния этих учреждений. Так, осенью 1922–в начале 1923 г. руководители музеев заполнили и отправили анкеты, разработанные Главнаукой. 15 сентября 1922 г. заведующий Ялтинским ОХРИСом А. Г. Корнев сообщал следующую информацию о Ялтинском художественном музее в контролирующую

щий орган в Москву. Данное учреждение было основано в 1920 г. и располагалось в Ялте, по улице Аутской, д. 33, в отдельном специальном здании. Музей имел статус учреждения самостоятельного характера, подчиненного ялтинской структуре КрымОХРИСа, имел художественную специализацию. Автор анкеты отмечал отсутствие бюджета музея, при этом в нем работали сам заведующий — А. Г. Корнев и научный сотрудник. Масштабы учреждения становились очевидными при перечислении количества экспонатов, сосредоточенных в каждом из отделов музея (автор анкеты специально акцентировал внимание на том факте, что каждый вид экспонатов может быть оформлен в отдельный отдел). Согласно перечню, в музее были в наличии 30 скульптур, 700 картин, 300 гравюр и репродукций, 1000 предметов из фарфора, фаянса и стекла, 20 ковров, 250 образцов мебели, 100 предметов из бронзы и прочих материалов. Общее арифметическое количество экспонатов А. Г. Корнев определял в 2900 шт. Очевидно, что несомненный высокий уровень представленной коллекции, подвергаемый оценке даже по количественным показателям, показывает, насколько активной была деятельность КрымОХРИСа и его подразделений по концентрации музейных ценностей именно в Ялтинском регионе. Все это позволяет определить общие размеры реквизиций и изъятий, и предположить, каким бы было качество музейных коллекций в случае полного изъятия ценностей только в музейных целях. Также в анкете А. Г. Корнев указал, что в музее нет таких вспомогательных подразделений как библиотека, архив, музейный фонд, а основная работа музея сводится к регистрации и учету «художественно-исторических предметов», устройству выставок и экскурсий. Уровень средней посещаемости заведения определен на уровне тридцати человек в день. Очевидно, материалы анкеты побудили чиновников Главнауки Наркомпроса РСФСР к проведению непосредственной

выездной проверки учреждения. 20 августа 1923 г. такой осмотр был произведен инспектором Главнауки Наркомпроса РСФСР, имя которого не сохранилось в документе. Состояние музея анализировалось по нескольким параметрам, зафиксированным в акте осмотра [1]. В соответствии с этими пунктами выяснялось следующее: музей именовался Научным музеем Ялты, занимал помещение (специально оговаривалось, что данное помещение — бывшая дача дворянской семьи Барятинских), которое содержалось в надлежащем порядке, не требовало «большого ремонта». Основную часть обстановки, согласно документу, составляли вещи, принадлежавшие бывшим владельцам, часть вещей «хозяйственного характера» была получена музеем из других источников после образования музея. Количество экспонатов ограничивалось цифрой в 3 тысячи предметов, при этом указывалось на наличие определенного запаса, используемого для обновления экспозиции. Отделы музея распределялись по следующим направлениям: отдел фарфора, отдел мрамора, произведений Востока, картинная галерея и т.д. Таким образом, был избран смешанный принцип формирования экспозиции, как по характеру материалов, так и по их происхождению и видам. Специально отмечалось, что экспонаты подобраны систематически, «в организацию музея внесено много знаний и любви <...> учреждение производит очень благоприятное впечатление». Отдельно подчеркивалось, что музей снабжался сотрудниками ОХРИСа, которые при доставлении экспонатов протоколировали процесс учета музейных ценностей в хронологическом порядке. Также в музее происходил процесс инвентаризации экспонатов, который на момент составления акта затронул более одной тысячи предметов, соответствующим образом описанных и промаркированных. Доходы учреждения слагались из отпускаемых государственных средств (не указывалось, однако, какой именно орган

власти финансировал работу музея), а также из входной платы, взимаемой музеем в следующих размерах: индивидуальные посещения — 20 рублей с человека, экскурсии и сотрудники учреждений Наркомата Просвещения — 15 рублей, учащиеся — 3 рубля, а учащиеся Крыма — бесплатно. Средний доход от посещений, учитывая, что основной наплыв экскурсантов был в весенние и летние месяцы, а зимой наблюдалось затишье, составлял 100 рублей в день. Получаемые средства сдавались в кассу Ялтинского ОХРИСа и распределялись в соответствии с нуждами всех музейных учреждений города. В штате учреждения состояло три человека — заведующий А. Г. Корнев, его помощник — А. В. Костромин и сотрудница В. М. Костромина. При этом отмечалось, что оплачивалось шесть единиц, однако, обслуживание музея обеспечивалось вышеназванными сотрудниками, их работа называлась в документе «образцовой». Отчетная документация по регистрации посетителей, талоны посещения и соответствующий контроль движения средств согласно выданным талонам посещений, ведомости на жалованье содержались в музее в соответствующем порядке. В резюме акта отмечалось, что музей «хорошо организован, умело руководится и, несомненно, приносит большую просветительскую пользу», а правильно подобранная экспозиция может «служить пособиями при чтении популярных лекций и ведения наглядных уроков» [1, л.19 об.]. В целом, данные двух документов демонстрируют непосредственный процесс развития работы отдельно взятого учреждения, позволяют проследить динамику его формирования в краткие сроки, выявить очевидный прогресс, ставший возможным как благодаря постоянному вниманию контролирующих органов Москвы, участию КрымОХРИСа, так и, в первую очередь, благодаря подвижнической деятельности его сотрудников.

Такой же сравнительный анализ можно произвести относительно состояния и раз-

вития Дома-музея А. П. Чехова в Ялте и Ливадийского дворца-музея в 1922–1923 гг. Первое учреждение с момента основания в 1904 г. носило название «Дача-музей имени А. П. Чехова», располагалось в районе Верхняя Аутка, на улице, носившей имя писателя. Подчеркивалось подчинение региональному ОХРИСу. Специальное помещение музея ограничивалось дачей бывшего владельца. В отношении финансирования учреждения прямо отмечалось отсутствие каких-либо источников средств, кроме «жалких средств заведующей» — родной сестры А. П. Чехова — Марии Павловны Чеховой, которая и составила анкету, а также указала себя ответственным лицом музея в связи с личной инициативой по его созданию. В качестве сотрудников музея были зафиксированы заведующая (было специально отмечено наличие высшего образования), сторож и уборщица. Характер учреждения его заведующая определила как «художественный», очевидно по причине отсутствия в музейной классификации того времени категории мемориальных музеев. Количество экспонатов было определено в 1015 предметов, было указано, что данные экспонаты связаны непосредственно с жизнью А. П. Чехова и его пребыванием в Ялте, отдельно обращалось внимание на поступление в музей коллекции экспонатов современника и друга А. П. Чехова — знаменитого русского художника И. И. Левитана в количестве 50 предметов. Вспомогательные учреждения были представлены «классической библиотекой», определенная часть которой была ранее передана Таганрогской городской библиотеке имени А. П. Чехова, также сохранился архив, часть которого, согласно документу, уже была передана в Музей А. П. Чехова в Москве [2]. Согласно осмотру 1923 г. с участием инспектора Главнауки Наркомпроса РСФСР Дом-музей А. П. Чехова располагался в особняке в два с половиной этажа, состоял из восьми комнат, в четырех из которых была представлена экспозиция,

посвященная жизни и творчеству писателя. Необходимость немедленного ремонта была зафиксирована в бывшей спальне писателя, где треснула стена, также в разных местах имели место протекания кровли крыши. Возле основного здания имелся одноэтажный флигель, общая площадь усадьбы составляла 680 саженей. Штатные единицы в доме-музее оставались без изменений, зато было отмечено наличие государственного финансирования (снова без указания органа власти, осуществлявшего его), также источником дохода являлось взимание платы за посещение музея. Отчетная документация и бухгалтерские бумаги находились в надлежащем состоянии. В порядке вывода по осмотру дома-музея была сформулирована до сих пор актуальная проблема данного музейного учреждения: дом-музей представлял из себя «обычную ялтинскую дачу, построенную на ползучем грунте», что влекло за собой постоянную угрозу целостности строения. Отмечалось и то, что «ее содержание стоит не меньше (а может быть и больше), чем содержание любого Ялтинского музея». Предлагалась при этом и возможность исправления излишней материальной затратности содержания дома-музея. В акте указывалось на отсутствие эксплуатации флигеля и комнат дачи, в которых не была устроена экспозиция; их правильное использование, по мнению проверяющих, могло бы «дать полную возможность содержать весь дом без затрат со стороны государства» [3]. Очевидно, данная формулировка говорит о предложении руководителю дома-музея о расширении экспозиции, создании на базе дома-музея узкой специализации полноценного историко-литературного музейного комплекса.

16 января 1923 г., отвечая на запрос Главнауки Наркомпроса РСФСР, заведующий Ялтинским ОХРИСом А. Г. Корнев сообщал сведения о состоянии Ливадийского дворцового комплекса. Подчеркивался самостоятельный характер музея, его региональный статус как музея Ялтинского окру-

га. Касательно обеспечения специальными зданиями было отмечено наличие двух дворцов — малого — бывшего российского императора Александра III и большого — его преемника Николая II. Временем основания музея называлось его принятие на учет органами ОХРИСа летом 1922 г., а финансирование обеспечивалось «местными средствами КрымОХРИСа». Ответственным лицом назывался Савва Корнеевич Онищук, который занимал должность заведующего дворцами. Кроме руководителя учреждения в штате также значились шесть сторожей, другие единицы были свободны ввиду отсутствия средств на их содержание. Особо подчеркивался характер музейного комплекса — «исторический памятник». Экспонаты данного музея находились в естественном положении — в анкете было отмечено, что первоначальная обстановка находилась в комнатах дворца, а таковых было в большом дворце 58, а в малом — 26. Также указывалось на отсутствие каких-либо вспомогательных подразделений, стоял прочерк в пункте относительно проводимой работы, очевидно, исследовательского характера. В свою очередь, показательной была цифра посещения данного памятника истории и архитектуры — называлась цифра 400 — 500 человек в месяц [4]. Акт осмотра 1923 г. отмечал, что «оба дворца как с внешней стороны, так и внутри содержатся в полном порядке». Особое внимание было уделено инвентарной обеспеченности музейного комплекса: отмечалась сохранность первичных интерьеров, обеспеченность каждой комнаты дворцов инвентарной книгой с фотографическим приложением к ней. Информация об инвентаре также была собрана в общей книге с росписью предметов по комнатам. Отмечалось также, что особо ценные ковры, присыпанные нафталином для сохранности, опечатаны в отдельном помещении. Вместе с тем, было указано и на отсутствие водопроводного обеспечения и электрического освещения дворцов. В акте обращалось вни-

мание, что большой (новый) дворец в ходе смены властей в годы Гражданской войны подвергался изъятиям ценностей, главным образом — «ценных вещей» (очевидно, под этой формулировкой необходимо понимать предметы, содержащие драгоценные металлы, либо непосредственно памятники искусства) и картин. Обстановка же комнат дворцов практически не пострадала. В дворцовом комплексе был налажен четкий механизм доступа посетителей: музей был открыт по вторникам, четвергам, субботам и воскресеньям с 15 до 18 часов вечера. В акте была отражена статистика посещений: за 19 дней августа 1923 г. большой дворец посетило 1 547 человек, из них 925 человек заплатили по 30 рублей за осмотр музея. Остальные посетители пребывали во дворце как экскурсанты и внесли меньшие суммы. В свою очередь, малый дворец посетили 587 человек по цене 20 рублей с человека и 556 человек с платой по 15 рублей. Акт фиксировал и сезонную особенность работы дворцового комплекса: в зимние месяцы происходил отток посетителей (например, январь — 48 посетителей, февраль — 103) и оживление этого процесса в марте (430 человек). Отчетная документация не вызвала нареканий проверяющих. Относительно необходимости ремонта помещений было указано на проведение покраски крыши малого дворца, что, по мнению составителей акта, можно было произвести за счет собираемых за посещение денежных средств, которые определялись как «значительная сумма». Штат комплекса насчитывали восемь человек, шестеро из которых были сторожами, а также выполняли уборку помещения. Заведующим дворцами был Н. Тихий, хранителем — С. К. Онищук. В общем выводе отмечалось, что «дворцы содержатся в полном порядке» [5].

Осмотру в 1923 г. также были подвергнут Естественнo-исторический музей в Ялте. Он, согласно акту осмотра, был преемником Музея Ялтинского горного клуба, основанного в 1893 г. В 1919 г. учреждение было пере-

ведено в помещение бывшей Ялтинской гимназии, где заняло целый этаж, что позволяло охарактеризовать его как «вполне достаточное и очень удобное». Штат музея состоял из заведующего М. М. Решеткина, препаратора С. И. Весниовской и служителя Соколовой. Основными функциями музея в акте назывались обслуживание индивидуальных посетителей (платили 15 рублей), экскурсий (по два рубля с человека), учащихся Крыма (имели бесплатный доступ). Согласно статистике посещений, за период апреля — июня 1923 г. индивидуальных посетителей было 1349, а экскурсантов — 1 141 человек. При музее имелась библиотека, насчитывавшая до 5 тысяч наименований книг и других печатных источников. Данная библиотека обслуживала ялтинских преподавателей, однако, круг ее пользователей был узок — на момент проведения осмотра абонентами в ней числилось десять исследователей. В отношении инвентаризации материалов музея были высказаны замечания: так, музейные экспонаты были инвентаризованы только по номерам, без научного описания, вспомогательный инвентарь был неполным, имелись вещи, не внесенные в инвентарь. Отмечалось также, что инвентарь библиотеки (очевидно, имелся ввиду каталог книг и изданий) был составлен только весной 1923 г. Отчетная документация в Естественнo-историческом музее Ялты также велась только с текущего года: регистрация посетителей началась с марта, а кассовая книга — с августа 1923 г. Вместе с тем, несмотря на указанные недостатки, общий вывод указывал на «положительную ценность» музея, основанием для этого явилось наличие в экспозиции не только профильного, но и краеведческого значения [6].

Завершающим в данном обзоре является акт осмотра Восточного музея. Данное учреждение располагалось в трехэтажном особняке — бывшем Дворце Эмира Бухарского. Непосредственно под музеем отведено было семь комнат, также пять комнат

на нижнем этаже здания эксплуатировались «в пользу музея», а на верхнем этаже 3 комнаты были заняты заведующим музеем И. А. Рождеро. Специально обращалось внимание, что в последних обстановка состояла из мебели, принадлежавшей непосредственно Эмиру Бухарскому. Кроме течи крыши, несколько повредившей стены дворца, общее состояние помещения музея находилось в хорошей сохранности. Особо подчеркивалось также, что внутренняя отделка некоторых комнат дворца имела музейный характер. Содержанием экспозиции, согласно акта, были вещи, «имеющие какое-либо отношение к творчеству Востока», переданные музею стараниями органов ОХРИСа. Также были отмечены поступления из Ливадийских дворцов большого количества ковров и мебели с инкрустациями. Источником пополнения музейных экспонатов были названы вещи из «бесхозяйственного инвентаря», очевидно потерявшие своих хозяев в годы Гражданской войны. Доступ посетителей в музей осуществлялся ежедневно, плата составляла 15 и 10 рублей с человека для разных категорий. К отчетной документации претензий выявлено не было. В штат сотрудников входили уже упомянутый заведующий И. А. Рождеро, сотрудник Медер и сторож Левицкий. Как вывод было отмечено, что помещение дворца имеет «несомненную художественную ценность», а сохранение в нем музейного учреждения представлялось желательным [7].

Аналогичная акция составления анкет по требованию Главнауки Наркомпроса РСФСР была проведена и музейными работниками в Севастополе в течение осени 1922 — зимы 1923 г. Так, руководитель музейных учреждений Севастополя, заведующий городским ОХРИСом Л. А. Моисеев составил необходимые отчеты. Как особенность развития музеев города стоит отметить централизованный принцип их административного подчинения. Согласно анкетным данным самостоятельный характер носил

только «Музей Херсонесских раскопок», его филиалом назвался «Музей Севастопольской обороны», а «Панорама Штурма Севастополя 6 июня 1855 г.» являлась вспомогательным учреждением при «Музее Севастопольской обороны». Такой характер соподчиненности определял принцип единого руководства. Оно осуществлялось во все трех учреждениях Л. А. Моисеевым.

Касательно «Музея Херсонесских раскопок» (представлялось и второе наименование — Херсонесский музей и раскопки Херсонеса Таврического) была предоставлена следующая информация: основан в 1888 г., имеет ряд зданий в особой ограде, представлен был бюджет, выделявшийся в довоенный период — 10 тысяч рублей золотом, помимо личного содержания директора, осуществлявшегося из средств Императорской археологической комиссии. Ответственным лицом музея определялся его заведующий, также в штатах значились: ученый хранитель, научный сотрудник, археологический десятник и смотритель зданий, два служителя при музее и лапидариуме, кучер-дворник, ночной сторож, три надсмотрщика. Всего же штат составлял 11 человек. Л. А. Моисеев отмечал, что музей носит археологический профиль, его фонды содержат более десяти тысяч экспонатов. Все вспомогательные отделы — архив, библиотека — работали, музейный фонд содержал более 200 тысяч предметов, найденных на территории раскопок с 1888 г., только фотографическая и химическая лаборатории ввиду изъятия фотоаппаратов Севастопольской ЧК и изношенности оборудования не осуществляли своей деятельности. Исследовательской работой музея Л. А. Моисеев назвал производство археологических изысканий на Херсонесском городище и в его окрестностях, раскопок в Евпатории, Мангуп-Кале и на других памятниках горного Крыма. За период с середины апреля по середину августа 1922 г. было зарегистрировано 375 посещений, помимо экскурсий и групповых поездок [8].

В отношении «Музея Севастопольской обороны» была зафиксирована следующая информация: учреждение располагалось в отдельном здании по адресу улица Екатерининская, дом 9, указывался филиальный статус музея. Временем основания назывался 1871 г., переезд в отдельное помещение был осуществлен в 1895 г. Согласно данным сметы, отраженным в анкете, на содержание музея в 1923 г. было выделено (источник финансирования не указывался) 1 миллион 717 тысяч 124 рубля. Ответственным лицом учреждения являлся Л. А. Моисеев, в штате же музея, помимо общего руководителя, числились хранитель, смотритель зданий и трое служителей. Профиль музея определялся как исторический и бытовой, в нем находилось 2 147 экспонатов, сосредоточенных в трех отделах — общем, орудийном и историческом. Вспомогательные службы были представлены библиотекой и архивом, исследовательская деятельность протекала в регистрации коллекций. За четыре месяца 1922 г. (апрель — август) музей посетило 1 870 человек [9]. Относительно «Панорамы Штурма Севастополя 6 июня 1855 г.», бывшей подразделением «Музея Севастопольской обороны», отмечалось основание данного учреждения 14 мая 1905 г., констатировалось наличие собственного специального помещения на Историческом бульваре. Бюджет панорамы регулировался общим бюджетом музея и был заложен в него отдельным пунктом. В штате состояло пять человек: хранитель, старший служитель, два служителя, кассир. Специализация учреждения определялась как «художественная военно-бытовая картина», в нем выделялись два отдела — отдел эскизов (42) и фигур героев (29). Отмечалось, что в течение 1922 г. производилась реставрация переднего плана картины и ремонтные работы по застеклению и обновлению дверей и входов. Посещаемость в апреле — августе 1922 г. составила 10 тысяч 10 человек [10].

Единственным музейным учреждением Керчи был городской Музей древностей,

который также исполнял роль координирующего центра изучения древностей на территории Керченского и Таманского полуостровов. Сведения анкеты, заполненной в сентябре 1922 г. его директором Ю. Ю. Марти, позволяют говорить об уникальной структуре учреждения, имевшего в своем подчинении объекты различного профиля и непреходящего историко-культурного значения. Так, согласно документа, музей изменил свое название и именовался Советским музеем древностей. Отмечалось, что музей занимал помещение, которое делил с городским отделом народного образования, однако с весны 1923 г. предполагалось освобождение всего здания под нужды экспозиции и музейных фондов. Бюджет учреждения состоял из фиксированных сумм на оплату труда заведующего музеем, заведующего картинной галереей и девяти сотрудников (свыше 200 тысяч рублей), страховые взносы (свыше 40 тысяч рублей), а также из расходов на очистку помещения, отопление, освещение, снабжение водой, канцелярию и даже — на непредвиденные расходы. Ответственным за музей значился его заведующий Ю. Ю. Марти. В структуре музея находилось семь подразделений: непосредственно сам городской музей, картинная галерея, а также отдельные памятники — Мелек-Чесменский курган, Царский курган, «Склеп Деметры», Раскопки на горе Митридат, музей на горе Митридат. Ю. Ю. Марти определил характер руководимого им учреждения как историко-археологический — по профилю шести из семи подразделений, также указал он и на художественную составляющую в виде картинной галереи. Содержание экспозиций было охарактеризовано следующим образом. Непосредственно городской музей, названный в анкете «Центральным музеем», содержал в помещении 24 шкафа с предметами, полученными в ходе археологических исследований Керчи и Керченского полуострова. Были представлены образцы античной и средневековой посуды,

стеклянные, бронзовые, мраморные, гипсовые предметы, изделия из терракоты, бусы. В картинной галерее содержались 50 картин, 13 предметов художественной мебели, 21 статуя и ваза. Музей на горе Митридат экспонировал 52 надгробия и камня с надписями, 6 гравюр, посвященных событиям Крымской войны (1853–1856 гг.), 4 витрины с посудой и изделиями из бронзы и гипса. В Мелек-Чесменском кургане находились 17 плит с надписями и 78 без них, а в Царском кургане — 563 камня с надписями и без, 40 архитектурных обломков, а также 12 статуй античных героев-аргонавтов. «Склеп Деметры» содержал ценные фрески античного времени на внутренних стенах помещения. Вспомогательные подразделения музея были представлены «прекрасно подобранной» археологической библиотекой, архив музея вел свою историю от 1833 г., музейный фонд содержал «огромное количество дубликатов». В качестве самостоятельных исследований музея Ю. Ю. Марти назвал топографические исследования в окрестностях Керчи, проведение экспертизы при изъятии церковных ценностей, изучение архивов и организацию экскурсий и лекций. Средняя посещаемость музея ограничивалась количеством в 40–50 человек в месяц, картинная галерея привлекала внимание 100–150 человек [11].

В сентябре 1923 г. были оформлены подробные анкеты двух музейных структур — Керченского историко-археологического музея имени А. С. Пушкина (преемника Керченского музея древностей) и отделения Керченского историко-археологического музея на горе Митридат. Изменение названия музея свидетельствует о четкой профилизации его дальнейшей деятельности. Автор анкеты — Ю. Ю. Марти подробно описал все помещения, закрепленные за музеем (двухэтажный дом с хозяйственным флигелем) и указал на арендный характер отношений музея с городским отделом народного образования на предмет использования помещения до 1 июля 1925 г. Ремонта

требовали только водопровод и потолок в сараях флигеля, в остальном помещения были определены как прочные. Отмечалось наличие пяти выставочных залов, два из них использовались музеем (на втором этаже), три — картинной галереей (на первом). Отопление помещения было местным и осуществлялось через 19 голландских печей, электрическое освещение было проведено, но осуществлялось только в трех помещениях, водопровод работал исправно. Ю. Ю. Марти отмечал также, что опись музейного имущества производилась при переезде в новое помещение музея в сентябре 1922 г., указывал на отсутствие генерального плана здания и подробных чертежей помещений. Вместе с тем, в музее была налажена дневная и ночная охрана, квартира сторожа была размещена непосредственно на территории музея, специальные средства сигнализации в музее отсутствовали [12]. Отделение Керченского историко-археологического музея имени А. С. Пушкина на горе Митридат также располагалось в специальном здании, которое не требовало ремонта, обладало одним выставочным залом. Отсутствовали отопление, освещение, водопровод и канализация. Охрана отделения осуществлялась сторожем, проживавшим на территории городища [13].

В сентябре 1922 г. отчетные документы в Главнауку Наркомпроса РСФСР представил и Дворец-музей тюрко-татарской культуры в Бахчисарае. В анкете, которую заполнил бессменный директор учреждения У. А. Боданинский, указывается другое название музея — Исторический музей восточного искусства (Ханский дворец в Бахчисарае), что является свидетельством несогласованности статуса музея на тот момент. В документе отмечалось, что музей являлся самостоятельным, но входил в ведение КрымОХРИСа. В качестве специального помещения музея указывался бывший Ханский дворец, годом основания назывался 1900 г. Статьями дохода музея в 1921 г. были названы средства, отпускаемые

КрымОХРИСом, и прибыль от продажи фруктов из садов при дворце. Статьями же расходов были определены жалование служащих, содержание движимого имущества (экспозиции), проведение ремонта, обустройство садов, прочие хозяйственные и канцелярские расходы. Ответственным лицом в музее назывался У. А. Боданинский. Благодаря скрупулезно составленной анкете представляется возможным восстановить круг лиц, работавших в музее. Кроме заведующего городским ОХРИСом и директора музея У. А. Боданинского были названы ученый сотрудник, О.-Н. А. Акчокраклы, который совмещал работу с заведованием Домом-музеем И. Гаспринского в Бахчисарае, смотрителем музея был В. Пенкальский, старшим вахтером — П. Гонтаренко, хранителем подразделения музея в деревне Коккоз (бывшего дворца князя Ф. Юсупова) — Абдулла Лятиф-заде. Авраам Дубинский работал смотрителем памятников Чуфут-Кале, Абдрахман Шейхзаде исполнял те же функции в Эски-Юрте. Профиль музея был определен У. А. Боданинским как художественно-исторический, было также указано на специализацию по восточному искусству. Общее количество экспонатов определялось в 1 тысяча 715 предметов. По отделам они распределялись следующим образом: ткани (134 предмета), вышивки (84), одежда (12), ковры (46), мебель (40), нумизматика (536), металлическая утварь (89), ювелирные украшения (61), оружие (82), орудия (2), фарфор (31), майолика (6), стекло (21), зеркала (22), цветные окна (5), фонари (10), люстры (18), рукописные книги (42), манускрипты (13), миниатюрная живопись (5), архитектурные детали (23), фрагменты скульптуры (75), к категории «разное» было отнесено 347 предметов. Зафиксировано в анкете наличие вспомогательных отделов в форме архива и библиотеки музея, также филиалами музея были названы Дом-музей И. Гаспринского в Бахчисарае и Дворец-музей в деревне Коккоз. Самостоятельные исследования

выражались в регистрации исторических и художественных памятников на территории Бахчисарая и района, в устройстве выставок работ учащихся Художественно-промышленной школы в Бахчисарае, организации десяти экскурсий для учащихся различных учебных заведений и детской колонии Бахчисарая. Общее число посетителей за 1921 г. было определено в более чем 700 человек, активное посещение музея относилось к летним и осенним месяцам [14].

Феодосийский музей древностей также продолжал свою работу. Как свидетельствует анкета учреждения, заполненная заведующим городским ОХРИСом и директором музея Г. А. Магулой, музей имел самостоятельный статус и специальное помещение, построенное в 1871 г. И. К. Айвазовским. Бюджет музея расходовался на содержание штата (2 человека), ремонт и уборку, а также расходы по канцелярии. Вместе с тем, в анкете отмечалось, что в 1922 г. на содержание музея не было выделено никаких средств, а содержание штата осуществлялось за счет средств ОХРИСа. Ответственным лицом учреждения являлся Г. А. Магула. Профиль музея был определен как археологический. Отделы содержали следующие экспонаты: эллинские памятники (267 предметов), греко-византийские (18), генуэзские (66), армянские (16), восточные (71), еврейские (5), исторические портреты (17), карты, планы, виды, чертежи (15). При музее имелась библиотека, исследовательская работа выражалась в регистрации и учете археологических памятников и проведении экскурсий. В течение 1921 г. Феодосийский музей древностей посетили 919 человек [15].

Таким образом, в 1922–1923 гг. была проведена значительная работа по упорядочению работы музеев Крыма разного профиля, контролирующие органы приложили усилия к обеспечению финансирования необходимых мероприятий, сделали возможным их повседневное функционирование. Ряду музеев (музейные учреждения

Севастополя, Керченский историко-археологический музей, Государственный дворец-музей тюрко-татарской культуры в Бахчисарае) было выделено стабильное финансирование, позволившее восстановить постоянную работу в исследовательском и популяризаторском направлениях. Все музеи Крыма были обеспечены специальными помещениями, имели штат сотрудников, который зависел от масштаба и задач каждого конкретного заведения, а также — от материальной возможности их содержания. Музеи Крыма представляли собой многопрофильные учреждения, были оснащены необходимыми вспомогательными подраз-

делениями: библиотеками, архивами, создаваемыми музейными фондами. Вместе с тем, основным недостатком работы музеев на местах оставалась неоднородность их структуры, отсутствие системы постоянного управления и отчетности, способствовавшей обеспечению научного подхода к экспозиционной работе и полноценного методического руководства развитием музейных учреждений. Решение этой задачи стало приоритетным для коллектива крымских музейных работников вплоть до самого окончания периода становления государственной музейной сети в городах Крымской АССР во второй половине 20-х гг. XX в.

Литература

1. ГАРФ, ф. А-2307 (Главнаука Наркомпроса РСФСР), оп. 8, д. 180, л. 19 — 19 об.
2. Там же, оп. 3, д. 130, л. 254.
3. Там же, оп. 8, д. 180, л. 44.
4. Там же, оп. 3, д. 130, л. 255.
5. Там же, оп. 8, д. 180, л. 45 — 46.
6. Там же, л. 42.
7. Там же, л. 43.
8. Там же, оп. 3, д. 130, л. 253.
9. Там же, л. 249.
10. Там же, л. 250.
11. Там же, л. 245.
12. Там же, оп. 8, д. 180, л. 109 — 112 об.
13. Там же, л. 108 — 108 об.
14. Там же, оп. 3, д. 130, л. 242 — 243 об.
15. Там же, л. 246.

До наукового обігу вводиться новий корпус архівних документів, присвячений історії музейного будівництва у Криму в першій половині 20-х рр. XX ст., виявлений у фондах Державного архіву Російської Федерації (м. Москва). Аналізується участь центральних органів Народного комісаріату освіти РРФСР в цьому процесі, репрезентуються форми співпраці керівних органів та їх регіональних підрозділів у забезпеченні організаційної, методичної, матеріальної, дослідницької ініціативи в процесі роботи кримських музеїв.

Ключові слова: музеї, Кримська АРСР, Головмузей Наркомату освіти РРФСР, КримОХРПС, Н. І. Троцька, О. І. Полканов, археологічні розкопки.

In the given article one can find the new archival documents devoted to the history of the museum building in Crimea in first half of the 20th XX century, which was found, in the funds of the State Archive of Russian Federation (Moscow). The participation of the central bodies of the State commissariat of education of RSFSR in this process is analysed. The forms of the interaction of the directing bodies and their regional divisions in the maintenance of the organizational, methodical, material, research initiative in the course of work of the Crimean museums are represented.

Key words: museums, Crimean ASSR, Glavmuzej of the State commissariat of education of RSFSR, KrimOHRIS, N. I. Trotskaya, A. I. Polkanov, archeological excavations.

УДК 222.6:069.5

Т. А. Чебаненко

Миниатюры Радзивилловской летописи как музейный и исторический источник

В статье раскрывается значение Радзивилловской летописи не только как источника знаний о домонгольском периоде средневековой Руси, но и как музейного источника, важного для комплектования музейных фондов и экспозиционного проектирования.

Ключевые слова: миниатюры, иллюстрированная летопись, княжеские усобицы, символика, произведения живописи, интерпретация художественных произведений, музейная экспозиция.

Актуальность исследования. Для домонгольского периода средневековой Руси изучение многих аспектов истории повседневности и духовной культуры общества осложняется бедностью источниковой базы, а также неразработанностью имеющихся источников. По мнению специалистов, от этой эпохи до нашего времени дошло менее одного процента всех созданных тогда сочинений [1, с. 6]. Но вместе с тем, опираясь на письменные источники, историки совершенно недостаточно используют визуальные материалы: произведения живописи, миниатюры иллюстрированных летописей, псалтырей, синодиков, богослужебных книг, предметы прикладного искусства. Может быть, их более широкому вовлечению в орбиту исторической науки будет способствовать появление искусствоведческих работ, в которых анализируются произведения изобразительного искусства. Ее принципы и методы активно обсуждаются в последние годы на страницах ряда научных изданий, в первую очередь, журнала «Искусствознание» [2]. Для историков особенно важно, что специалисты по истории и теории искусства выдвигают на первый план проблему интерпретации художественных произведений, анализируя замысел, которым руководствовался автор

художник. Развитие этого современного направления искусствоведческих исследований позволит не только углубить понимание того или иного конкретного произведения, но и создать мощный культурный пласт, который способен придать новый импульс изучению духовной культуры специалистами разных областей гуманитарного знания.

Всестороннее исследование памятников изобразительного искусства имеет первостепенное значение для теории и практики музейного дела при реализации всех направлений музейной работы: экспозиционно-выставочной, научно-фондовой и просветительной. Большое внимание специфике музейного источниковедения уделял А. М. Разгон. Он подчеркивал, что весь комплекс решаемых музеем задач, в том числе и экспозиции, замыкается на источниковедческих исследованиях [3, с. 115]. В его трудах обоснованы методологические принципы изучения музейного предмета, в котором наряду с семантическим аспектом, характеризовались такие важнейшие свойства, как экспрессивность и аттрактивность, то есть способность вызывать эмоции, привлекать внимание. Подобными качествами в полной мере обладают художественные произведения. Не все из них

могут быть поняты современными зрителями, не знающими образно-символического языка древнерусского искусства. Но если удастся проникнуть в скрытый смысл, расшифровать символические значения, то наполняется жизнью далекое прошлое, и мы становимся свидетелями внутренних переживаний людей, вызванных конкретными обстоятельствами их бытия в давно ушедшие эпохи.

Богатейшим источником социально-культурной информации, в котором выражены мировоззренческие и нравственно-этические представления русского средневекового общества, являются миниатюры Радзивилловской летописи, созданной в конце XV в. Как установили исследователи, летопись представляет собой список с Владимирского свода 1206 г. Это самая древняя из известных в науке иллюстрированных летописей. Соединяя в свод летописание многих городов Древней Руси, в том числе созданные ранее своды (например, 997 г.), авторы использовали имевшиеся в них рисунки, сохраняя особенности оригинала. По подсчетам Б. А. Рыбакова, в распоряжении владимирских художников-копиистов могло быть до 16 лицевых рукописей или их фрагментов, относящихся к X–XII вв. [4, с. 76]. Подобный же подход, выражавшийся в тщательности копирования, по мнению ученых, характеризовал работу создателей Радзивилловского списка Владимирского летописного свода.

О работе художников XV в. существует значительная научная литература, в ней освещаются различные аспекты коллективного труда безымянных мастеров по созданию миниатюр [5, с. 302]. Описывали и анализировали миниатюры Радзивилловской летописи историки Б. А. Рыбаков, А. И. Клибанов, М. В. Кукушкин, А. А. Амосов, Н. И. Сергеева и др. Исследователи установили, что количество иллюстраций, посвященных тому или иному лицу, отбор эпизодов находились под жестким контролем князей-заказчиков. По наблюдениям

Б. А. Рыбакова, Владимир Мономах и его сын Мстислав в своих интересах отредактировали Повесть временных лет и, «по всей вероятности, лицевая рукопись Нестора после переработки была заново переписана и заново проиллюстрирована» [6, с. 76]. В силу этого, миниатюры во многом отражают официальную точку зрения на происходившие события, они пристрастны в оценке деятельности князей, их политики, их роли в жизни общества. Но, несмотря на это, сквозь мощную преграду, поставленную заказчиками и редакторами, прорывается независимый голос о добре и зле, об их проявлениях в социальной жизни. Особенно отчетливо это противостояние взглядов обнаруживается при описании княжеских усобиц.

Цель данной статьи — попытаться восполнить пробелы, существующие в отечественном музееведении в отношении освещения и анализа исторических источников, показать значение Радзивилловской летописи не только как источника знаний о конкретной эпохе, но и как музейного источника, важного для комплектования фондов и экспозиционного проектирования. Основными задачами являются рассмотрение вопросов знаковой семиотической природы миниатюр Радзивилловской летописи, их символики и символического смысла, возможностей интерпретации в музейной экспозиции.

Как известно, в середине XI в. Ярославом Мудрым был установлен своеобразный государственно-политический порядок наследования по старшинству как великокняжеского стола в Киеве, так и других земель и городов в Руси, при котором князья постоянно передвигались с младшего стола на старший, с худшего на лучший. Княжеские усобицы, начиная со второго поколения Ярославовичей, в основном были связаны с трудностями определения старшинства. В. О. Ключевский отмечал, что «князья не умели выработать способа точно определять старшинство, который разрешил

бы все спорные случаи в их генеалогических отношениях» [7, с. 190–191]. Сложная ситуация разрешалась либо договором, либо военной силой. Теория местничества, сложившаяся в политическом сознании Ярославовичей, по сути, оправдывала междоусобные войны как способ решения наследственных споров. Но в летописях мы находим свидетельства того, что уступчивость князей не давала разгораться династическим войнам. В своих действиях они исходили из общегосударственных интересов и христианской морали. В первую очередь следует назвать Владимира Мономаха, который после смерти своего отца Всеволода Ярославича не стал претендовать на высококняжеский стол в Киеве, уступив его Святополку — также внуку Ярослава, но от старшего сына, Изяслава.

В отечественной истории Владимир Мономах прославился не только высоким политическим сознанием, доблестными победами над степными кочевниками, но также как автор знаменитого «Поучения», наставлявшего потомков в деле управления государством, согласуясь с нормами христианской морали. Были и другие русские князья, умевшие подняться выше личных выгод в наследственных спорах, но, к сожалению, доминировали корыстные интересы, несговорчивость, стремление любой ценой заполучить лучшие города и земли.

Особенно длительное и кровавое противостояние возникло между двумя ветвями потомков Ярослава по линии его сыновей Святослава и Всеволода, которые в третьем поколении составили многочисленные семьи, называвшиеся летописью «Ольговичи» и «Владимировичи». Ольговичи не признавали прав на великое княжение у потомков Владимира Мономаха, считая свою родственную линию, идущую от второго сына Ярослава, более старшей, что давало им преимущества перед Владимировичами. Сам Владимир Мономах обогнал родственников старшей линии благодаря вмешательству в порядок очередности по

старшинству жителей Киева. Они пригласили Мономаха на киевский стол, оценив его личные качества, особенно воинский дар: он вел успешную борьбу со степными кочевниками. В своем «Поучении» он писал, что совершил 83 крупных похода и заключил 19 мирных договоров с половцами. Святославиичи не противились желанию киевлян, уступив Мономаху свои права.

Положение резко изменилось, когда киевский стол заняли сыновья Мономаха. Кровавая уособица между Владимировичами и Ольговичами растянулась на четверть века, пока они не добились великого княжения. В 1132–1139 гг. великим киевским князем был второй сын Владимира Мономаха — Ярополк. В эти годы в летописи отмечаются периодические военные столкновения между родственными кланами. То Ольговичи с союзниками выступают против Киева, то Ярополк осуждает Чернигов — отчину Ольговичей. Это противостояние нашло отражение в 13 миниатюрах Радзивиловской летописи [8, с. 166].

По другим рисункам этого цикла мы убеждаемся, что художник умело строит композицию картины, в частности, миниатюры «Осада Чернигова войсками Ярополка Владимировича», внося в нее такие детали, которые позволяют понять семантику изображения, скрытый смысл той или иной сцены. Снова Ярополк с союзными князьями стоит под стенами Чернигова — в ответ на военную акцию Ольговичей, пытавшихся вместе с половцами атаковать Киев. Справа на миниатюре — условное изображение города в виде башенки с зубцами. В центре композиции дружина князя в полном воинском снаряжении, готовая к штурму. В ряде миниатюр в подобных случаях присутствует герольд-трубач, который подавал соответствующие сигналы — о начале боевых действий, отступлении или победе. Здесь же слева изображен юноша, который трубит в огромный охотничий рог. Этот образ позволил художнику охарактеризовать ситуацию и дать ей оцен-

ку. Город окружен плотным кольцом, из которого невозможно вырваться. Видимо, Ольговичи своими усобицами вызвали гнев многих. Под знаменами Ярополка собралось 30 тысяч воинов. Летопись перечисляет: здесь были дружины из Ростова, Полоцка, Смоленска, Киева и др. городов. Увидев эту огромную армию, жители заставили Всеволода Ольговича просить мира. Они рассчитывали на милосердие Ярополка, который не жаждал кровопролития и всегда стремился договориться с противником. Крестоцелованием и заверениями черниговского князя о полном подчинении Киеву закончился и этот поход.

На одной из миниатюр представлена сцена примирения Ярополка Владимировича Киевского и Всеволода Ольговича Черниговского. В этой композиции, типичной для подобных ситуаций, вновь привлекает внимание изображение трубача, который вряд ли уместен в обстановке мирной беседы князей с поднесением даров Ярополку. Геральд с огромной трубой — в человеческий рост — изображен несколько в стороне, за границами картины. Создается впечатление, что художник хотел подчеркнуть важность происходящего события. Оно достойно того, чтобы всему миру «протрубить» радостную весть о примирении князей, о том, что на сей раз обошлось без кровопролития. Приведенные миниатюры размещаются в летописи рядом, одна за другой. Зритель невольно сравнивает их и задумывается над замыслом художника, создавшего столь разные образы трубачей. Мастер лаконично, но удивительно ясно выразил свое понимание событий и дал им нравственную оценку.

Не менее жестокими и кровавыми были междоусобные распри в родственном клане Владимировичей. Здесь противостояли друг другу внук Мономаха, Изяслав Мстиславич, и сын — Юрий Владимирович Долгорукий. Около десяти лет длилась эта борьба за великокняжеский стол, принесла неисчислимые беды мирному населению

Руси. Кровавую страницу в средневековую историю вписали сражения, происходившие летом 1151 г. В летописи подробно описывается ход битвы, и ее основные этапы отображаются в 11 миниатюрах [9, с. 189]. Особенно ожесточенным было сражение при Руте, ему посвящено пять миниатюр. Русские князья разделились на два враждебных лагеря: одни были на стороне Юрия Долгорукого, считая законными его притязания на киевский стол, другие поддерживали великого князя Изяслава. Активную роль не столько в сражениях, сколько в грабежах мирного населения играли половцы, приглашенные Юрием Долгоруким. К примеру, подступив к Чернигову в воскресенье, князь не хотел обнажать меча в праздник, но велел половцам жечь и грабить окрестности города [10, с. 198].

В ходе битвы при Руте был такой эпизод: князь Андрей Юрьевич (позднее Боголюбский), которого по храбрости и удали сравнивали с Изяславом, предпринял вылазку, не дождавшись главных сил. В летописи сообщается, что князь изломал копье, потерял шлем и щит, но раненый конь вынес его невредимым: «Божьимъ заступлениемъ и молитвою родитель своихъ сохраненъ быть без раны» [11, с. 191]. В этой «злой сече» был ранен в руку князь Изяслав, но в итоге он вышел победителем: войска Юрия Долгорукого, союзных князей и половцев, спасаясь бегством, многих потеряли при переправе через тонкий Рут. В четырех миниатюрах изображены моменты боя, переданные в условно-реалистической манере. Одна из них носит название: «Начало сражения при Руте: вылазка князя Андрея Юрьевича». Дружинники, возглавляемые князем Андреем, в полном воинском облачении, вооруженные копьями, верхом на лошадях наступают на противника. Один из отступающих воинов загородился щитом, у других копья направлены в сторону от преследователей, что свидетельствует о бегстве. На князе вместо шлема — княжеская шапка сферической формы — символ

власти. Полагаем, что здесь изображен начальный этап вылазки. В последующей миниатюре представлен заключительный момент боевых действий дружины князя Андрея.

Авторы описания миниатюр Радзивилловской летописи — М. В. Кукушкина, О. А. Белоброва, А. А. Амосов и И. Н. Сергеева — дали этому изображению следующее название: «Поле битвы при Руте после поражения дружины Андрея Юрьевича» [12, с. 376]. Действительно, на переднем плане, на земле, мы видим шлем, щит, воинский стяг — все в соответствии с текстом летописи. Но в отличие от других миниатюр, эта решена в образно-символическом ключе, что придало ей религиозно-философское звучание, далеко выходящее за рамки конкретного события. Картина наполнена символами беды и смерти. Княжеский стяг изображен на фоне черного провала пещеры. В средневековой семантике это символ небытия. Соединив указанные детали, художник лаконичным приемом создал образ, свидетельствующий о гибели множества воинов, сражавшихся под княжеским знаменем.

Поле боя не усеяно «мертвыми костями», но художник искусным приемом показал, что смерть собрала обильную жатву. В центре миниатюры он изобразил двух птиц — одну на земле, другую в воздухе, с широко распахнутыми крыльями; ее горящий глаз и мощный клюв выдают хищника, прилетевшего за добычей. На условном языке древнерусского искусства один предмет мог означать множество: одно дерево — рощу, одна птица — стаю. Средневековый зритель именно так мог воспринимать созданный художником образ: стаи хищных птиц слетелись на страшный пир, который устроили им люди, не умеющие жить в мире.

Олицетворением человеческих пороков, толкающих на вражду, служит павлин, который входит в комплекс изображений, символизирующих гибель княжеской дружины. В христианской символике павлин

интерпретируется как образ тщеславия, надменности, гордыни. Но корыстолюбивые побуждения князей, вызывавшие вражду и усобицы, зачастую скрывались под благовидными мотивами. Так, Юрий Долгорукий, возглавивший поход против Изяслава, откликнулся на просьбу Святослава Ольговича — освободив от неволи свергнутого с киевского престола великого князя Игоря Ольговича. Но князьям было отлично известно об истинных причинах воинского усердия Юрия Долгорукого и многолетней усобицы, которая закончилась только с его утверждением в статусе великого киевского князя в 1155 г. Образом павлина художник умело срывал лицемерную маску с хитрого и вероломного «Гургия», чьи усобицы принесли немалый вред жителям Руси.

Подобный авторский замысел мог осуществиться только среди противников Юрия Долгорукого при условии создания летописи этого периода в скриптории киевского князя. В исследовании Б.А. Рыбакова содержатся убедительные доказательства того, что у владимирских составителей летописного свода была именно киевская летопись Изяслава Мстиславича, из которой взято более 70 миниатюр [13, с. 293–295]. Невозможно установить, как проводился отбор рисунков, но вероятно, потомки Юрия Долгорукого не допустили бы негативной оценки его личности и мотивов действий. Тем более что в междоусобной борьбе активно участвовал Андрей Юрьевич, и, в конце концов, младшая линия Мономаха утвердилась на столе великих князей, перенеся его во Владимиро-Суздальскую Русь.

В левой части данной миниатюры мастер изобразил популярного в средневековом искусстве единорога. В «Физиологе» он трактовался как образ смерти, постоянно преследующий человека. Мы не видим животное полностью, но создается впечатление, что для художника важно было изобразить его рог. Средневековые люди верили, что он наполнен смертоносным ядом и

именно от него исходит гибель. Не случайно это орудие смерти повернуто в сторону от поля битвы — там уже не осталось живых, оно грозит другим, взявшимся за меч.

Оценивая миниатюру в целом, мы можем сказать, что художник создал произведение большой выразительной силы и эмоционального воздействия. Собрвав воедино символы смерти, он показал тот трагический итог, к которому приводят княжеские усобицы. Художественными средствами он выразил идеи, с которыми выступали лучшие представители княжеской среды и духовенство, увещевая воинственных князей. В.О. Ключевский приводит отрывок из «Слова о князьях», обличавшего княжеские усобицы, призывавшего к братолюбию и миролюбию: «Слышите князья, противящиеся старшей братий и рать поднимающие и поганых наводящие на свою братию. Не обличит ли вас Бог на Страшном суде? Святые Борис и Глеб попустили брату своему отнять у них не только власть, но и жизнь, а вы одного слова стерпеть брату не можете и за малую обиду смертоносную вражду поднимаете, призываете поганых на помощь против своей братии. Как вам не стыдно враждовать со своей братией и единоверными своими!» [14, с. 270].

На князей пытались воздействовать своим авторитетом святые подвижники православной церкви, такие как Антоний и Феодосий Печерские, но их увещевания наталкивались на укрепившиеся в сознании политические и моральные стереотипы, сложившиеся на опыте предков. Как известно, русская история X–XII вв. изобилвала примерами беспощадной борьбы за власть между ближайшими родственниками. Закон Ярослава о наследовании при всем его несовершенстве остановил чреду убийств князьями родных братьев, происходивших на рубеже X–XI вв. Поначалу ясный порядок старшинства и очередности невероятно осложнился с разрастанием рода Ярослава, но в политическом созна-

нии господствовала мысль о необходимости справедливого распределения княжеских владений. Вот главная моральная установка. Все остальное — приглашение иноземных войск, страдания и разорение мирного населения от усобиц — имело для большинства князей второстепенное значение.

Иное политическое сознание и иная мораль формировались в народе, особенно в разных слоях городского населения. Главной задачей князя и его дружины здесь считали оборону границ, особенно южных рубежей и торговых путей, и с этих позиций в первую очередь оценивали его деятельность. Поскольку князья постоянно передвигались со стола стол и не прикреплялись к месту владения, редко возникали прочные связи между городом и князем, но их отношения с середины XII в. определялись договорами. Города отстаивали свои местные права, не считаясь с законом о старшинстве, приглашая на стол нужных князей, изгоняя неугодных. Они не прощали князьям их союзов со степными кочевниками, которые, помогая в наследственных спорах князей, всегда уходили в степи — с пленными, с награбленным имуществом и скотом.

Эти представления средневековых городских жителей разделяли и художники, иллюстрировавшие летопись. С большим сочувствием они изображали сцены похищения русских людей. На миниатюре летописи «Захват и угон половцами жителей из окрестностей Киева» представлены горькие плоды набега половцев на Киев в 1171 г. Скупно пишет летописец: «Тое же зимы приидоша половцы на Киевскую сторону и взяша множество сель за Киевом и с людьми, и с кони, и скоты, и поидоша со множеством полономъ в половци» [15, с. 220]. Конечно, картину надо видеть, а не описывать ее содержание, но все же, следует сказать, что с большим мастерством художник передал суть трагического события: жестокие враги подгоняют толпу женщин ударами бича, неотвратимость беды воплощает прямо си-

дящий всадник с поднятым мечем; в толпе плененных видны согнутые горем фигуры людей; охранник гонит молодых мужчин со связанными руками. Из последующего текста и миниатюр мы узнаем, что брат Андрея Боголюбского Михаил Юрьевич догнал половцев, разгромил их и освободил 400 человек [16, с. 221].

Особенно грустные чувства вызывают миниатюры о захвате и разгроме Киева в 1203 г. Летописец с горечью пишет: «Генваря 2 взять бысть Киевъ Рюриком, и Олговичи, и всею половецкою землею. И сотворися велико зло в Руской земли, якоже зла не было от крещения в Руской земли» [17, с. 247].

На миниатюре «Расправа над жителями Киева в январе 1203 года» представлена расправа над жителями Киева. Не щадили никого: старых и немощных избивали, молодых — мирян, священнослужителей, монахов — угоняли в половецкий плен. На переднем плане справа мы видим иерарха высокого ранга с длинной седой бородой: художник изобразил нимб вокруг его головы — символ святости (Ю. А. Рыбаков считает, что на миниатюре изображен митрополит // Радзивилловская летопись. Т. II, с. 299). Много усилий прилагала церковь, чтобы привить своей пастве христианскую мораль. Нравственная проповедь, забота о воспитании истинного христианина были главными направлениями ее деятельности. Печальный итог подвели летописцы на рубеже XII–XIII вв. Великокняжеский стол был перенесен Андреем Боголюбским во Владимир и не было серьезной защиты у древнего Киева, который для многих поколений князей был когда-то недостижимой мечтой.

При анализе источников — посланий средневековых авторов — знаменитый французский медиевист Жак Ле Гофф предлагает исходить из гипотезы, что в историческом источнике запечатлено иное сознание, что перед нами — другой. У этого другого иные политические представления, ценностные ориентации, выра-

ботанные обществом в ходе исторического развития [18, с. 78].

Проведенный анализ миниатюр Радзивилловской летописи подтверждает эту точку зрения. Междоусобные войны происходили не из-за того, что князья отличались повышенной агрессией и любовью к войне. Многие из них были чрезвычайно религиозны, чтити евангельские заветы, ощущали себя единой семьей, родом Ярославичей, которому был завещан определенный порядок владения Русской землей.

В политическом сознании князей сложилась достаточно четкая система представлений, на основе которой они старались ориентироваться в путанице своих родственных связей и пересекавшихся экономических интересов. Помимо идеи о нераздельности владения Русской землей, важнейшее значение придавалось справедливости при определении места каждого князя в порядке очередности по старшинству. Реализация этого принципа была зачастую неразрешимой задачей в огромной княжеской семье, где смешивались генеалогическое и физическое старшинство. Право на военное разрешение спора князья считали юридической нормой и руководствовались ею в своей политике. Но кровавые междоусобные войны осуждались представителями разных социальных слоев средневекового общества, что нашло отражение в миниатюрах Радзивилловской летописи. Художники, иллюстрировавшие лаконичный летописный текст, находили приемы, позволявшие с помощью изобразительных средств показать трагическую суть княжеских распрей, приводивших к бессмысленной гибели людей, разорению Русской земли. Миниатюры убедительно свидетельствуют о том, что духовной жизни средневекового общества домонгольской эпохи формировались идеи, которые, вслед за А. И. Клибановым, можно назвать «гуманистическим христианством» [19, с. 54]. Они призывали к «миролюбию и братолю-

бию», которые не позволяют разгораться уособицам и обеспечивают защиту Русской земли и ее народа от внешних врагов.

Данный источник помогает понять роль и значении научного познания в формировании модели музея XXI века, в раскры-

тии информационного потенциала предметного мира человека, на основании чего возможно создание условий для усовершенствования концептуального подхода к проектированию экспозиций и отражения в них исторической реальности.

Литература

1. Данилевский И. Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX – XII вв.) / И. Н. Данилевский. — М., 1999. — 324 с.
2. Сарабьянов Д. В. Некоторые методологические вопросы искусствоведения в ситуации исторического рубежа / Д. В. Сарабьянов // Искусствоведение. — 2005. — №1. — С. 5–15.
3. Разгон А. М. Музейный предмет как исторический источник / А. М. Разгон // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин. — М., 1984. — С. 115–119.
4. Рыбаков Б. А. Миниатюры Радзивиловской летописи и русские лицевые рукописи X–XII веков / Б. А. Рыбаков // Радзивиловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр. — СПб., — М., 1994. — Т. II. — С. 76–81.
5. Радзивиловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр. — СПб., — М., 1994. — Т. II. — 384 с.
6. Рыбаков Б. А. Указ.соч. / Б. А. Рыбаков. — С. 76–81.
7. Ключевский В. О. Сочинения / В. О. Ключевский. — М., 1987. Т. I. — 226 с.
8. Радзивиловская летопись... Т. I. — 303 с.
9. Там же.
10. Карамзин Н.М. Предания веков / Н. М. Карамзин. — М., 1987. — 198 с.
11. Радзивиловская летопись... Т. I. — 384 с.
12. Радзивиловская летопись... Т. II. — 298 с.
13. Рыбаков Б. А. Указ. соч. / Б. А. Рыбаков. — 456 с.
14. Ключевский В. О. Указ. соч. / В. О. Ключевский. — 270 с.
15. Радзивиловская летопись... Т. I. — 303 с..
16. Там же.
17. Там же.
18. Ле Гофф Жак Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф. — М., 1992. — 547 с.
19. Клибанов А. И. Духовная культура средневековой Руси / А. И. Клибанов. — М., 2004. — 275 с.

У статті розкривається значення Радзівілівського літопису не тільки як джерела знань про домонгольський період середньовічної Русі, але й як музейного джерела, важливого для комплектування музейних фондів та експозиційного проектування.

Ключові слова: мініатюри, ілюстрована літопис, княжеські усобиці, символіка, витвори живописі, інтерпретація художніх витворів, музейна експозиція.

Given article is devoted to the significance of Radzivilovsky's chronicle not only as the source of knowledge about pre Mongolian period of medieval Russia, but also as the museum source, important for the complication of museum funds and the exposition designing.

Key words: the miniatures, the illustrated chronicle, princely intestine wars, symbolics, painting products, interpretation of works of art, a museum exposition.

УДК 351.853 «192»

О. О. Алексєєв

Проблеми формування пам'яткоохоронного законодавства в перші роки радянської влади (1917–1920 рр.)

Стаття присвячена аналізу нормативно-правових документів та їх практичного застосування відносно розвитку вітчизняного законодавства в сфері охорони пам'яток історії та культури радянської доби.

Ключові слова: охорона пам'яток, законодавство, радянська доба.

Актуальність дослідження. В умовах, коли вітчизняна нормативно-правова база у галузі пам'яткоохоронної роботи лише набуває форм, важливими є напрацювання не лише міжнародних інституцій, а й вітчизняної історії розвитку законодавства. На сучасному етапі розвитку суспільства спостерігається певна зміна пріоритетів у питанні вивчення цінності тих об'єктів культурної спадщини, що були встановлені за часів радянської влади. Переосмислення історичних подій веде до постановки питання щодо подальшого використання та збереження пам'яток радянської доби. Відповідно постає завдання не лише перегляду певних сторінок історії, а й більш глибокого дослідження процесів і нормативних документів СРСР в питанні встановлення та охорони пам'яток історії та культури.

Вітчизняна історіографічна база в питанні дослідження розвитку та становлення пам'яткоохоронного законодавства в нашій країні знаходиться лише на початковому етапі та лише окреслює проблему в загальних рисах. До основних робіт можемо віднести дослідження В. Акуленко, зокрема монографію «Охорона пам'яток культури в Україні 1917–1990» та окремі статті Г. Рудія, О. Нестулі. Подібні матеріали носять синтетичний і узагальню-

ючий характер, проте, мало відносяться до практичної постановки проблематики збереження та використання як конкретних об'єктів культурної спадщини, так і раніше напрацьованого досвіду в галузі.

Завдання статті — аналіз нормативно-правових документів та їх практичного застосування відносно розвитку вітчизняного законодавства в сфері охорони пам'яток історії та культури, які увічнюють події радянської доби.

З приходом у 1917 році до влади більшовиків почався етап фактично безконтрольного ставлення до культурної спадщини країни. Використання терміну «грабуї награвоване» призвів до нищення монументальних пам'яток та відвертого розкрадання національної культурної спадщини. Перші роки радянської влади можемо охарактеризувати двома основними напрямками у втраті пам'яток культури, це, по-перше, вивіз предметів старовини за кордон емігрантами та, по-друге, знищення пам'яток революційно налаштованими масами. Певну підтримку по другому пункту здійснювала й офіційна влада радянської країни. 14 квітня 1917 року вийшов декрет Ради Народних Комісарів Російської Радянської Федеративної Соціалістичної Республіки (РНК РРФСР) «Про знесення

пам'ятників, споруджених на честь царів та їх слуг, і вироблення проектів пам'ятників Російської соціалістичної революції». Відповідно до декрету, в термін до 1 травня необхідно було знести пам'ятники, так звані «потворні істукани», які на думку нової влади не становили ні історичної, ні художньої цінності.

Проте, в цей же час можемо спостерігати і процеси, направлені на збереження загальнонародного культурного надбання країни. 4 березня 1917 року, з ініціативи О. Горького та за участі відомих письменників та художників, пройшла нарада щодо питання збереження історичних пам'яток. За її результатами перед Тимчасовим урядом та Петроградською Радою робітничих і солдатських депутатів були поставлені невідкладні питання щодо охорони історико-художніх цінностей, які залишалися в колишніх царських та великокняжих палацах в Петрограді, Царському Селі, Гатчині, Петергофі, Москві, Варшаві, Криму, Біловезькій пущі, музеях — Російському, Ермітажі, Оружейній палаті, Херсонському і Керченському археологічних та інших.

Реагуючи на звернення науковців та розуміючи питання необхідності збереження історико-культурних цінностей, Петроградська Рада вже 8 березня у газеті «Известия» видало Відозву ради робітничих і солдатських депутатів, яка заклала підвалини ставлення до пам'яток культури: «Громадяни, старих хазяїв немає, після них лишилася величезна спадщина. Тепер вона належить всьому народові.

Громадяни, бережіть цю спадщину, бережіть картини, статуї, будівлі це втілення духовної сили вашої та предків ваших.

Мистецтво це те прекрасне, що талановиті люди зуміли створити навіть під гнітом деспотизму і що свідчить про красу, про силу людської душі.

Громадяни, не торкайтесь жодного каменя, оберігайте пам'ятники, будівлі, старі речі, документи — все це ваша історія, ваша гордість. Пам'ятайте, що все це ґрунт,

на якому зростає ваше нове народне мистецтво» [1, с. 15–16].

Відозва стала фактично першим нормативно-правовим документом, щякий хоча і на декларативному рівні, але заклав майбутню політику щодо збереження об'єктів культурної спадщини та історико-художніх цінностей.

Крім перших намагань зберігати культурні цінності, радянська влада, розуміючи важливість ідеологічно-виховного моменту пам'яток, активізує вже на початку свого існування роботу зі спорудження нових об'єктів, які б віддзеркалювали вже новий суспільний устрій і вшановували нові цінності.

На виконання нового суспільного завдання було створено Особливу комісії при Народному комісаріаті освіти. Їм доручалося визначити перелік пам'ятників, які підлягають демонтажу. Комісії пропонувалось мобілізувати художні сили з метою вироблення проектів пам'ятників на честь революційних подій та встановлення їх до 1 травня поточного року [2]. Пізніше, а саме, 7 травня 1919 р. РНК України своїм Декретом повторило норми, визначені РНК РРФСР 14 квітня 1919 р.

Загалом, літо 1918 року характеризувалося намаганням радянської влади створити відповідні пам'ятники, які б символізували прихід нового ладу, нового світосприйняття. РНК РРФСР своїми Постановами та Декретами визначило списки осіб (історичних діячів), яких необхідно було увічнити в пам'ятниках.

5 червня 1918 р. вийшла Постанова РНК РРФСР про проведення конкурсу на проект пам'ятнику Карлу Марксу з виділенням на його спорудження одного мільйону карбованців. Крім того, рекомендувалось провести переговори зі спадкоємцями Карла Маркса в Лондоні на предмет виконання постанови [3].

Наступною своєю постановою (17 липня 1918 р.) Рада Народних Комісарів доручила Народному Комісаріату освіти розробити список осіб, гідних спорудження

пам'ятників [4]. Початково вказана постанова стосувалася лише Москви, проте список осіб, рекомендованих Народним Комісаріатом освіти, з часом розповсюдився всією територією країни. Зазначений список було опубліковано у газеті «Известия» від 2 серпня 1918 р. за підписом В. Леніна. Список розподілявся на підрозділи: революціонери і громадські діячі (31 особа), письменники і поети (20 осіб), філософи та вчені (3 особи), художники (7 осіб), композитори (3 особи), артисти (2 особи). До списку увійшли герої давнини (Спартак, Тиберій Гракх), діячі Французької революції (Марат, Робесп'єр), основоположники теорії комунізму (Маркс, Енгельс), російські революціонери (Рилєєв, Бакунін), серед вчених (Ломоносов, Менделєєв), діячі мистецтва (Рубльов, Кіпренський, Мусоргський), письменники і поети (Толстой, Шевченко, Гоголь, Скворода) [5].

Значним кроком в охороні культурної спадщини, що розширив правові норми в галузі охорони пам'яток, став Декрет РНК РРФСР «Про реєстрацію, взяття на облік і охорону пам'яток мистецтва і старовини, що перебувають у володінні приватних осіб, товариств та установ», прийнятий 5 жовтня 1918 р. Декретом визначалась необхідність провести першу державну реєстрацію предметів і пам'яток старовини та створити Комісію по охороні і реставрації пам'яток мистецтва та старовини. Крім того, передбачалося укладання охоронних грамот на об'єкти та створення системи державного контролю зі зміною власників пам'яток. Окремим пунктом визначалось, що невиконання декрету підлягає відповідальності за всією суворістю революційних законів.

Таким чином, діяльність більшовицької влади у сфері охорони історико-культурних цінностей можемо охарактеризувати як період нищення старого, розграбовування художніх цінностей та, в той же час, намагань зберегти культурне надбання і створити пам'ятки нової епохи.

Спостерігається на початку радянської влади і намагання по новому побудувати відносини в охороні культурних цінностей з територіями, які раніше входили до складу Російської імперії, зокрема, України. Так, 24 листопада 1917 р. РНК і ВЦВК за участі Леніна прийняли рішення «Про передачу трофеїв українському народові». Рішення передбачало повернути українському народові прапори, клейноди, гармати, булави, бунчуки тощо, вивезені з України за часів Катерини II.

Передачу історичних реліквій передбачалося здійснити в урочистій формі народного свята. Разом з пам'ятками мала бути передана грамота: «Народ великоруський і революційний Петроград з привітом надсилає вільному Києву священний дар на знак братерства народів. Хай славиться і міцніє братерський союз вільних народів Росії».

Проте запланована передача історичних реліквій не була втілена у життя. Пояснення цьому знаходимо у взаємному небажанні більшовиків та Української центральної ради визнати легітимність влади один одного. 1 грудня 1917 р., коли делегація Центральної ради прибула до Петрограду, РНК, у зв'язку з відсутністю звернення, відмовилась передавати пам'ятки. Керівництво Ермітажу було ще більш категоричним, відмовившись від цього кроку за будь-яких умов.

РНК РРФСР змінила процедуру передачі: «Дальші переговори про строк і порядок передачі реліквій вести з Українською фракцією Центрального Виконавчого Комітету і офіційну передачу здійснити в руки довіреної особи цієї фракції» [1, с. 26]. Але в умовах громадянської війни до цього питання більше не поверталися і воно залишилося нерозв'язаним.

У 1918 р. проводилась робота по збереженню пам'яток і місцевими органами самоврядування. 26 лютого 1918 р. Виконавчий комітет Рад Катеринославської губернії видав повітовим Радам розпоря-

дження «Про заходи охорони творів старовини, мистецтва і науки». У документі висловлюється занепокоєння тим, що внаслідок революційних подій відбувається масове залишення поміщиками та великими землевласниками своїх садиб, більшість з яких становлять цінність в архітектурному відношенні. У деяких з них зберігаються цінні твори старовини, мистецтва і науки: друковані твори, рукописи, гравюри, малюнки, карти, плани, моделі, барельєфи, статуї, монети. Повітовим Радам вказувалось на те, що необхідно вжити енергійних заходів щодо збереження цих дорогоцінних творів, які згодом збагатять національне надбання [6, с. 757–758].

Фактично аналогічною за змістом стала вказівка Ялтинського повіту від 25 березня 1918 р. усім волосним радам, за якою на створені культурно-освітньо-агітаційні комісії покладалось провести реєстрацію всіх книг, рукописів, а також творів мистецтва, які перебувають в садибах і палацах націоналізованих і скасованих приватновласницьких маєтків [1, с. 27].

Цікавим зразком охоронного договору початку радянського періоду, який в певній мірі показує зацікавленість більшовицької влади у збереженні національного історичного надбання, стало охоронне свідоцтво, видане архіву Управління Київської шкільної округи. Наводимо його повністю: «Архів Управління Київської шкільної округи, котрий має історичну цінність, знаходиться під нашою охороною. Урядовці архіву мають продовжувати свою працю й охороняти архів від псування та знищення. Жоден документ не може бути виданий з архіву без дозволу Комісара по охороні культурних установ і організацій» (підписано військовий комендант М. Щорс, 8 лютого 1919 р.) [1, с. 29].

В лютому 1919 р. у м. Харкові на виконання Декрету «Про знесення пам'ятників, споруджених на честь царів та їх слуг, і вироблення проектів пам'ятників російської соціалістичної революції» при Наркомосі

УРСР, на правах окремого відділу, було створено Всеукраїнський комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва (ВУКОПСМ). На нього покладалось завдання здійснювати облік, реєстрацію, вивчення і популяризацію пам'яток, націоналізацію найвизначніших з них [2].

Беручи до уваги і поклавши в основу декрети РНК РРФСР про націоналізацію Третьяковської та Щукинської картинних галерей, 23 червня 1919 р. РНК УРСР прийняла Декрет «Про націоналізацію Київського міського музею і музейних збірок В. М. Ханенко та О. Г. Гансена» [1, с. 31].

Активну участь у боротьбі з розкраданням історичних цінностей приймала Всеросійська надзвичайна комісія по боротьбі з контрреволюцією та саботажем (ВЧК). ВЧК, виконуючи спеціальний Декрет РНК РРФСР, взяла під свій контроль охорону предметів та об'єктів старовини. Було направлено розпорядження відділам ВЧК — вжити рішучих заходів щодо боротьби з розкраданням пам'яток історії, у випадку виявлення пограбованих й прихованих цінностей; їх необхідно було конфіскувати та передати у відповідні відділи Рад, або повідомити у Наркомос РРФСР [1, с. 35].

Висновки. Таким чином, було закладено фундамент для системного підходу до охорони культурних цінностей в країні. Почали формуватися як нормативно-правова база, так і закладатися підвалини до створення охоронних товариств та організацій, як на загальнодержавному, так і місцевих рівнях.

11–12 грудня 1917 р. на I Всеукраїнському з'їзді Рад (м. Харків) Українську Народну Республіку було проголошено Республікою рад робітничих, солдатських і селянських депутатів. На цьому ж з'їзді було прийнято рішення про визнання чинними на території України всіх прийнятих декретів і розпоряджень РНК РРФСР [7].

Загалом характеризуючи період з 1917 по 1920 рр. мусимо вказати, що нова радянська влада виявила неабияку зацікав-

леність в збереженні історико-культурних цінностей, щоправда громадянська війна та відсутність чіткого розуміння справи призвели до великих втрат об'єктів культурної спадщини. Проте період дав основу становленню та розвитку законодавства з охорони пам'яток мистецтва і старовини. Почали окреслюватися і визначатися державні і громадські організації у цій галузі. Простежується певний еволюційний розвиток нормативно-правової бази від знесення пам'яток царизму до взяття на облік

об'єктів старовини, створення умов для їх збереження та належного використання. Фактично, протягом 1917 – 1918 рр. було закладено організаційні основи державної охорони пам'яток та прийняті перші законодавчі акти — декрети, в яких втілювалось нове радянське право. Крім того можемо спостерігати доволі схожі процеси в питанні ставлення до пам'яток на критичних зламах змін державного устрою, що дозволяє врахувати ті помилки які були допущені раніше і попереджувати їх в майбутньому.

Література

1. Акуленко В. Охорона пам'яток культури в Україні (1917–1990) / В. І. Акуленко. — К.: Вища школа, 1991. 274 с.
2. Исторический документ — апрель [Электронный ресурс]. Режим доступа: kotlin.ru/newspaper/2008/05/22/newspaper_3493.html
3. Постановление СНК РСФСР «О ассигнование одного миллиона рублей на сооружение памятника Карлу Марксу» // Известия ВЦИК. — 1918. 5 июня.
4. Постановление СНК РСФСР «Об установке в Москве памятников известным людям» // Известия ВЦИК. — 1918. 17 июля.
5. Список особ, которым предусмотрено установить монументы в г. Москва, и других городах РСФСР // Известия ВЦИК. — 1918. — 2 августа.
6. Велика Жовтнева соціалістична революція на Україні. К. : Держполітвидав УРСР, 1957. — 340 с.
7. Украинская Советская Социалистическая Республика (Онлайн энциклопедия) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: hiclub.ru/slova/620/30.php

В статье анализируются нормативно-правовые документы и их практическое применение относительно развития отечественного законодательства в сфере охраны памятников истории и культуры в советский период.

Ключевые слова: охрана памятников, законодательство, советский период.

The standard-legal documents and their practical application concerning the development of the domestic legislation in the sphere of protection of monuments of history and culture during the Soviet period are analysed in the article.

Key words: protection of monuments, the legislation, the Soviet period.

Відомості про авторів

Алексєєв Олексій Олексійович — завідувачий відділом охорони пам'яток Запорізької обласної інспекції міської адміністрації

Альохіна Катерина Володимирівна — декан факультету соціокультурної діяльності та музичного мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», заслужений працівник культури України

Асанова Улькер Кязімівна — кандидат історичних наук, доцент, докторант кафедри історії України Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

Баландіна Наталія Валеріївна — керівник хореографічного ансамблю «Сюрприз» РЦДЮТ, м. Сімферополь

Білий Леонид Кузьмич — кандидат педагогічних наук, в. о. професора кафедри музейної справи та охорони пам'яток історії та культури РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Бобовнікова Ірина Антонівна — ст. викладач кафедри культурології філософського факультету Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

Варакута Валерій Миколайович — в. о. доцента кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Габрієлян Олег Аршавірович — доктор філософських наук, професор, ректор РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Грібанова Наталія Євгенівна — кандидат філософських наук, в. о. доцента кафедри музейної справи та охорони пам'яток історії і культури РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Давидов Микола Андрійович — доктор мистецтвознавства, професор, заслужений

діяч мистецтв України, завідувачий кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, професор кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Деніжна Світлана Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Діте Людмила Леонідівна — пошукач кафедри сольного співу Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського

Запорожченко Олексій Володимирович — кандидат філософських наук, доцент, завідувачий кафедрою суспільних наук Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Каплун Тетяна Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Ластовецький Микола Адамович — директор Дрогобицького державного музичного училища імені В. Барвінського, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Я. Франка, заслужений діяч мистецтв України, Голова науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського

Ликова Наталія Миколаївна — кандидат культурології, викладач Сімферопольського технікуму транспортної інфраструктури

Муравська Ольга Вікторівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Новицька Олена Валентинівна — пошукач Інституту психології ім. Г. С. Костюка Національної академії педагогічних наук України, викладач кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Севастьянов Олександр Валерійович — кандидат історичних наук, в.о. доцента кафедри соціальних та гуманітарних наук РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Соланський Степан Степанович — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенко

Чайка Олена Владиславівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи РВНЗ «Кримський уні-

верситету культури, мистецтв і туризму», заслужений працівник культури АРК

Чебаненко Тая Андріївна — кандидат історичних наук, доцент кафедри музейної справи і охорони пам'яток історії і культури РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Шевченко Оксана Василівна — кандидат філологічних наук, зав. кафедри мовних і міжкультурних комунікацій РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Шевчук Олександр Гайович — кандидат географічних наук, доцент Кримського республіканського інституту післядипломної педагогічної освіти

Щербіна Інна Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокального та інструментального мистецтва РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Вимоги до написання статей

Матеріали, що надаються до Редакційної колегії журналу «Таврійські студії», мають відповідати вимогам ВАК України від 15.03.2003 р. №7-05/1 з урахуванням таких необхідних елементів у своїй структурі:

1. постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
2. аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковане розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується запропонована стаття;
3. формулювання мети статті (постановка завдання);
4. виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
5. висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень з цього напрямку.

Вимоги до оформлення статей

Обсяг статті — від 10 сторінок у форматі Microsoft Word (* doc).

Шрифт — Times New Roman, 14 пт.

Міжрядковий інтервал — 1,5

Абзац — відступ 1,25

Вирівнювання — по ширині

Інтервал між літерами — «Звичайний» (без ущільнень)

Розміри полів: ліве — 20 мм, праве — 20 мм, верхнє — 20 мм, нижнє — 20 мм.

Стаття надсилається у друкованому вигляді на адресу редакційної колегії в одному примірнику з «мокрими» підписами авторів та електронному варіанті на CD або DVD диску.

Графічні розміри таблиць та малюнків у тексті — 110 x 170

Назву таблиці розміщувати ліворуч над формою таблиці.

Виклад таблиці починається через 1,5 інтервал від основного тексту. Таблиця розташовується під текстом, в якому вперше дано посилання на неї, або на наступній сторінці. Таблиця повинна бути виконана лише в книжковій орієнтації. Якщо таблиця виходить за формат сторінки, її ділять на частини, при цьому в кожній частині повторюють її головку.

Шрифт таблиць: 9,5 пт. Мінімальний розмір шрифту у таблиці 8 пт. Таблиці не повинні перевищувати 11 см завширшки.

Файл зберігати у форматі RTF або DOC. Ім'я файлу подавати транслітерацією, як прізвище автора, наприклад, Ivanov

Елементи заголовку:

У лівому куті (без абзацного відступу) — **УДК**

- наступний рядок — по центру — ініціали та прізвище автора (авторів)
- наступний рядок — через інтервал великими літерами напівжирним шрифтом по центру подається назва статті (без точки)
- наступний рядок — через інтервал — текст анотації (на мові статті)
- наступний рядок — ключові слова (на мові статті)
- наступний рядок — через інтервал — виклад матеріалу статті
- по закінченню статті — через інтервал по центру — Література (Джерела та література)
- після списку використаних джерел — через інтервал — текст анотації та ключові слова (англійською, російською або українською мовами)

Текст анотації (200–300 знаків з пробілами) друкується маленькими літерами, курсивом.

Ключові слова із тексту статті друкувати маленькими літерами, курсивом, через кому.

Список літератури оформлюється відповідно до вимог ВАК України (Бюлетень ВАК України, №3, 2008, с. 9–13).

На останній сторінці обов'язково подати відомості про автора із зазначенням прізви-

ща, ім'я, по батькові (повністю), посади, наукового ступеня, вченого звання, домашньої адреси, контактних телефонів та електронної адреси.

Сторінки статті не нумеруються.

Рецензія на статтю за підписом доктора або кандидата наук (для аспірантів, здобувачів та ін.) — є обов'язковою умовою прийому статті до розгляду та друку.

У разі недотримання вимог до оформлення, подані статті опубліковані не будуть.

Зміст

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Історія мистецтва та культури

Чайка О. В. Національні показники інструментальної музики в контексті епохи предсимволізму 5

Муравская О. В. Духовно-символические аспекты образа Ивана Сусанина в русской музыке первой половины XIX века и традиции бидермайера 11

Алехина Е. В. Жанрово-стилистические черты барокко в музыке Джулио Каччини 19

Загальнотеоретичні аспекти музикознавства

Каплун Т. М. Музыкально-стилистическая характеристика песнопений греческого роспева 25

Давидов М. А. Наукова термінологія як фактор інтелектуалізації музичної педагогіки (до проблеми формування самостійності професійного мислення молодого виконавця) 33

Дите Л. А. Научно-духовное осмысление феномена звука 42

Проблеми виконавства та сучасної музичної педагогіки

Щербіна І. В. Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України 49

Ластовецький М. А. Актуальні проблеми підготовки музикантів-фахівців для сучасної вищої школи 57

Новицкая Е. В. Интерпретация произведений Ф. Шопена: редакторские и исполнительские аспекты (на примере Прелюдий, ор. 28) 65

Варакута В. М. Темброве мислення диригента оркестру 72

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Белый Л. К. Культурологическая ситуация в Автономной Республике Крым: проблемы и перспективы развития в контексте Закона Украины «О культуре» №2778 – VI от 14.12.2010 г. 79

Деніжна С. О. Культурологічні принципи технології евристичного навчання ... 87

Шевгук О. Г. Социокультурная рубежность как фактор формирования этноконфессионального своеобразия современного Крыма 95

Севастьянов А. В. Исследования быта и культуры народов Крыма в научном наследии Российского общества по изучению Крыма (1922–1932 гг.): историографический аспект 104

Shevchenko O. V. Values of cultural diversity and cultural identity in shaping sustainable cultural policy for the city 112

Габриелян О. А. Построение концепции культуры города: пространство крымской столицы 116

<i>Запороженко А. В.</i> Анализ антропологических проблем современной информационной культуры	140	культуры в Крыму на рубеже XX – XXI веков	171
<i>Грибанова Н. Е.</i> Закономерности эстетики мироощущения в музыкальной культуре	146	<i>Асанова У. К.</i> Наркомпрос РСФСР и крымские музеи в первой половине 20-х гг. XX века	178
<i>Лыкова Н. Н.</i> Культурологические факторы становления духовных идеалов в христианском культурном мире раннесредневековой Таврики	153	<i>Чебаненко Т. А.</i> Миниатюры Радзивилловской летописи как музейный и исторический источник	188
<i>Бобовникова И. А.</i> Социокультурные параметры музыкального искусства	158	<i>Алексеев О. О.</i> Проблемы формирования памяткоохранного законодательства в перші роки радянської влади (1917–1920 рр.)	196
<i>Соланський С. С.</i> Художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору	165	Відомості про авторів	201
<i>Баландина Н. В.</i> Анализ основных аспектов эволюции танцевальной культуры в Крыму на рубеже XX – XXI веков	171	Вимоги до статей	203
		Зміст	205

Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія №1 — 2012

Формат 283 × 189. Папір офсетний 80^г/_м²
Гарнітури «MaiolaPro». Ум. печ. л. 26.
Друк різнографічний. Замовлення №042
Тираж 500 прим.

Видавництво «АРИАЛ».
95034, м. Сімферополь, вул. Декабристів, 21, оф. 105,
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №3562 від 28.08.2009 р.
E-mail: it.arial@yandex.ru

Оригінал-макет — Студія дизайну «Tagart»
м. Сімферополь, пр. Перемоги, 38.
Тел./факс: +38 (0652) 54 61 51

2012 р.