

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

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 32 (2022)



Симферополь

2022

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 16 от 14.12.2022 г.)*

*Главный редактор – В. А. Горенкин, заслуженный работник культуры
Республики Крым, кандидат политических наук, доцент,
ректор ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Заместитель главного редактора – А. Ю. Микитинец,
кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

Члены редакционной коллегии

*Э. Э. Ибрагимов, доктор экономических наук, доцент
В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
Н. Г. Попович, доктор политических наук, кандидат филологических наук, доцент
О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор
О. В. Романько, доктор исторических наук, профессор
М. Р. Скоробогатова, доктор педагогических наук, доцент
А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор, заслуженный работник образования
Республики Крым
А. Д. Шоркин, доктор философских наук, профессор
Л. А. Штомпель, доктор философских наук, профессор
О. М. Штомпель, доктор философских наук, профессор
О. Б. Элькан, доктор искусствоведения, кандидат культурологии, доцент
Е. В. Команова, кандидат культурологии, доцент
Н. В. Котляревская, кандидат педагогических наук, доцент
О. И. Микитинец, кандидат философских наук, доцент
А. В. Норманская, кандидат культурологии, доцент, заслуженный работник культуры
Республики Крым
А. В. Севастьянов, кандидат исторических наук*

*Г. Н. Гржибовская, заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым, –
литературный редактор
И. В. Чепурина, кандидат филологических наук, доцент, – ответственный секретарь
В. И. Цирульник – консультант по английскому языку*

Таврические студии, № 32 / ГБОУВОРК «Крымский университет культуры искусств и туризма». – Симферополь: ООО «Антиква», 2022. – 80 с.

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации: ПИ № ФС77-80595 от 15.03.2021

Журнал включен в национальную информационно-аналитическую систему «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

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

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2022
© Оформление (оригинал-макет). ООО «Антиква», 2022

УДК 81.373.7

О. И. Андрейченко

Фразеоконцептосфера «Пространство» в русской лингвокультуре

В статье рассмотрена интеграционно-сравнительная мотивация пространственных фразеологических единиц русского языка, объективирующих концептосферу «Пространство». Анализ компонентного состава пространственных фразеологических единиц позволил выделить 4 донорские зоны: «Человек», «Артефакт», «Натурфакт» и «Биосфера». Выявлено, что продуктивными для русской лингвокультуры являются донорские зоны «Человек» и «Артефакт».

Ключевые слова: язык, фразеологизм, пространство, мотивация, концептуализация, концептосфера.

Введение. Значительное количество работ, посвященных проблеме «язык и пространство», появилось в последние десятилетия. Пространственные отношения отражаются в языковой картине мира с помощью разноуровневых языковых средств, в частности, фразеологизмов, функционирующих как ««ниша» для хранения культурной информации» [11].

Актуальность исследования определяется необходимостью изучения лингвокогнитивного ментального пространства и особенностей его языковой реализации с помощью фразеологизмов.

Цель статьи – проанализировать типичные когнитивные модели ФЕ русского языка, объективирующие концептосферу «Пространство», которая формирует в человеческом сознании представление: «1) об объектах (их количестве, целост-

ности, размере, форме и конфигурации); 2) о месте (открытые/закрытые участки); 3) о локализации (расположении объекта относительно определенных ориентиров); 4) о движении (передвижении, изменении положения, формы и размера объектов)» [12, с. 174].

Изложение основного материала. Когнитивная фразеология – это способ репрезентации знаний, одна из сложных ментальных структур представления мирового знания. Дж. Лакофф назвал фразеологизмы «идеальными когнитивными моделями» [21, с. 68], соответственно, отношение между сферами (зонами) таких моделей репрезентируют особенности мировосприятия и специфику категоризации и кодификации знаний носителями языка.

Когнитивный анализ фразеологизмов, объективирующих концептосферу

«Пространство», предполагает выборку фразеологических единиц (ФЕ), обобщенно обозначающих фрагменты действительности; выделение семантических и структурных особенностей таких фразеологизмов; выявление и характеристику типичных моделей корреляции внешняя форма – семантика фразеологизма, то есть специфики соотношения между донорской зоной и реципиентной. Концептуальный анализ предполагает также когнитивную характеристику компонентного состава фразеологических единиц.

ФЕ являются «мотивированными знаками», поскольку семантика фразеологизма связана с внешней формой. В основе ФЕ лежат словосочетания, компоненты которых полностью или частично теряют самостоятельную денотацию и референтную автономность. Но фразеологизмы в процессе переосмысления «переносят» в свое значение один или несколько «мотивационных признаков из “полипризнакового” свободного словосочетания» [11, с. 84–85]. Сквозная лингвопсихоментальная операция формирования ономастологической структуры языковой единицы на основании выбора мотиватора из мотивационной базы называется мотивацией.

Интеграционно-сравнительная мотивация пространственных фразеологических единиц базируется на знаках ассоциативно-терминального фрагмента ментально-психонетического комплекса (в основе – сравнение). Сравнение традиционно считается одним из этапов создания метафоры, «наиболее универсальным способом выражения метафорического переноса» [4]. Такие ФЕ объединяют в себе две предметные сферы. Следовательно, при рассмотрении их мотивации считаем допустимым использовать термины донорская и реципиентная зоны. Выявление донорских зон, объективирующих реципиентную зону «Пространство», требует определения стержневого компонента пространственных фразеологических единиц (ПФЕ), на котором строится своеобразное фразеологическое значение, то есть общий образ-символ. Такое «ключевое слово» яв-

ляется центром целых фразеологических кластеров» [7, с. 22].

Анализ компонентного состава (ПФЕ) позволил выделить 4 донорские зоны: «Человек», «Артефакт», «Натурфакт» и «Биосфера».

Донорская зона «Человек». Структура данной зоны базируется на схемах проектирования понятийного универсума, в центре которого находится человек во всех его проявлениях как существо живое, духовное и общественное [20, с. 477]. Соответственно, к донорской зоне «Человек» относим компоненты ФЕ, номинирующие человека и представления о нем, связанные с ментальными, интеллектуальными и эмоциональными проявлениями; деятельностные характеристики человека: наименование физических действий и процессов, движений и состояний, жестов и мимики. Например, фразеологизмы *дохнуть (дыхнуть) негде* [15, с. 273], *плюнуть негде* [15, с. 274] обозначают пространственную характеристику помещения, где очень тесно,людно и мало свободного места.

Важным мериллом мира является шаг – минимальная единица, связанная с действием, с переходом за границу личной зоны, выходом во внешний мир: *один шаг* [15, с. 530]; *в двух (трех, нескольких) шагах* [15, с. 531]; *на шаг* [15, с. 530]; *ни на шаг* [15, с. 530]; *ни шагу* [15, с. 532] и др.

Шаг, по мнению П. Я. Черных: «1) каждое движение ноги вперед при ходьбе, беге; 2) подобное же движение ноги в сторону или назад; 3) расстояние между ступнями ног при ходьбе как мера длины; 4) *перен.* “поступок, действие”» [17, с. 398]. В письменных памятниках древнерусского языка ни слова шаг, ни производных от него не обнаружено. Глагол шагать фиксируем у Федора Поликарпова («Лексикон трехязычный, сиречь речений славенских, эллино-греческих и латинских сокровище», 1704). Таким образом, можно предположить, что слово «шаг» произошло от «сигать» (недосягаемый) [18, с. 398]. В. М. Мокиенко указывает на то, что этимологически шаг связан с русской единицей измерения –

сажень, которая в Киевской Руси была основной мерой длины, равнялась двум шагам. Человеческий шаг – это более или менее конкретный символ близкого расстояния, незначительного пространства. Так, например, во французском языке эта символика незначительности зашла столь далеко, что слово «рас» – ‘шаг’ стало отрицательной частицей [9, с. 69; 92].

ПФЕ со значением «далеко» указывают на местоположение или характеризуют перемещение на далекие расстояния и, как правило, имеют отрицательное значение: *там, где не ступала нога человека, на край света, за семь верст киселя хлебать, семь верст до небес и все лесом, у черта на куличках (на рогах)* и др. Часто в составе таких ФЕ встречаются онимы, названия профессий, например, фразеологизм *куда Макар телят не гонял*, то есть «очень далеко, в самые отдаленные места (выслать, загнать, попасть и т.п.)» [15, с. 235]. В. М. Мокиенко указывает, что отрицательное отношение к имени Макар связано с лубочными картинками, где его изображали в смешных базарных сценках с сатирическими героями рынка: Захаркой, Назаркой, Фомой и Еремой, Пантюхой и Филатом. Так постепенно складывался образ бедного простака и неумехи Макара [9, с. 69].

Фразеологизмы, объединенные семей «близко», довольно многочисленны в русской лингвокультуре. Человек в повседневной жизни имеет дело с объектами, которые находятся в непосредственной близости. Соответственно, все, что близко, – понятно: *лицо к лицу* [15, с. 229]; *лицо в лицо* [15, с. 229]; *из-под самого носа* [15, с. 285]; *под самым носом* [15, с. 287]; *нос с носом* [15, с. 285]; *за плечами* [15, с. 323]; *плечом к плечу* [15, с. 324]; *на плечах* [15, с. 323]; *плечо в плечо* [15, с. 324]; *бок о бок* [15, с. 41]; *под боком* [15, с. 42]; *за спиной* [15, с. 448]; *вертеться под ногами* [15, с. 61] и др.

Донорская зона «Артефакт». Артефакт (от лат. *arte* – «ремесло, искусство» и *factum* – «сделанное») – любые искусственно созданные объекты [8, с. 38]. К артефактам относят предметы, техни-

ку, орудия труда, одежду, хозяйственную утварь, жилище и дороги, созданные людьми [5]. Соответственно, донорская зона «Артефакт» включает совокупность наименований искусственно созданных объектов материального мира, например, ФЕ *быть видимым как на блюдечке/блюде* [14, с. 193], *ровный, гладкий как скатерть* [14, с. 255]; *плотный, твердый, ровный как асфальт* [14, с. 255], *пушкой не прошибешь* [15, с. 367].

Следует отметить, что пространство – это «состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место; само это место, простор, даль, ширь и глубь, место по трем своим измерениям» [13, с. 532].

Донорская зона «Натурфакт». Натурфакт является археологическим термином, «обозначающим “не-артефактные” объекты, то есть такие, которые не испытали культурного воздействия человека и являются частью природной среды» [10]. Таким образом, к донорской зоне «Натурфакт» относятся ФЕ с компонентами, номинирующими ландшафт, природные явления, стихии, вещества, космические объекты и др. – все, что составляет неорганическую природу [2]. Например, *бескрайний, широкий и т.п. как море* [14, с. 251], *под открытым (голым) небом* [15, с. 273], *не за горами* [15, с. 116] и др.

Открытое пространство реализуется при помощи ФЕ с общим значением «вне жилья, вне дома, вне города на открытом воздухе; на природе»: *на свежем воздухе* – «на улице, на двор (выходить, выносить и т.п.)» [15, с. 75]; *на дворе* – «вне жилья, вне дома, на открытом воздухе; в природе» [15, с. 129]; *на лоне природы* – «вне города, в лесу, в поле и т.п.» [15, с. 233].

Значение ФЕ *места не столь отдаленные* – «удаленные от центра страны территории, куда в царской России отправляли в ссылку, на поселение; места ссылки» [15, с. 243]. Следует отметить, что в дореволюционном российском законодательстве были две категории ссылок: «в отдаленные места Сибири» и «в не столь отдаленные места Сибири». Эта формулировка прочно вошла в русский

язык второй половины XIX века. Иногда эта ФЕ употребляется в переносном смысле, применительно к поездке куда-либо, то есть на определенное расстояние [19, с. 426].

Донорская зона «Биосфера». Биосфера – «сложная наружная оболочка Земли, населенная организмами, составляющими в совокупности живое вещество планеты» [3]. Учитывая общепринятую в биологии классификацию всех ядерных организмов, включающую три сферы [1], донорская зона «Биосфера» охватывает ФЕ с компонентами-наименованиями животных, грибов и растений. Например, во время быстрого движения человек сравнивается с животными: *вертеться (кружится) как белка в колесе* – «*быть в беспрестанных хлопотах, заботах, занятиях*» [14, с. 60], *работать (трудится) как пчелка* – «*интенсивно работать*» [14, с. 379] и др. ФЕ *кишет, копошится*

и т. п. как муравейник указывает не только на «*большое скопление людей*», но и на «*место такого скопления*».

Выводы. Таким образом, продуктивным типом мотивации пространственных фразеологических единиц является интеграционно-сравнительный тип. Наиболее полно он реализуется в четырех донорских зонах, являющихся сферой-источником для реципиентной зоны «Пространство»: «Человек», «Артефакт», «Натурфакт» и «Биосфера». Продуктивными в русском языке являются донорские зоны «Человек» и «Артефакт», что объясняется принципами антропоцентризма и предметоцентризма. Русская зоофразеология сохраняет древнейшую мифологическую форму восприятия мира – анималистическую. В составе ФЕ с компонентами-артефактами используются традиционные для русской лингвокультуры предметы, явления.

1. Биологический энциклопедический словарь / гл. ред. М. С. Гиляров. – Москва: Советская энциклопедия, 1986. – URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_biology/ (дата обращения: 06.09.2022).

2. Галимова Д. Н. Метафорические существительные, представляющие понятийные сферы «артефакты» и «натурфакты» в русских говорах Приамурья / Д. Н. Галимова // Слово: фольклорно-диалектический альманах. – Благовещенск: Издательство Амурского государственного университета, 2006. – Вып. 4. – С. 32–39.

3. Геологический словарь: в 2 томах / Х. А. Арсланова и др. – Москва: Недра, 1978. – 486 с. – URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_geolog/ (дата обращения: 08.09.2022).

4. Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований / О. И. Глазунова. – Санкт-Петербург, 2000. – 190 с. – URL: www.philology.ru/linguistics1/glazunova-00.htm (дата обращения: 07.01.2022).

5. Культура и культурология: справочник. – URL: <http://www.artap.ru/cult/index.htm> (дата обращения: 19.10.2022).

6. Ларионова Ю. А. Фразеологический словарь современного русского языка / Ю. А. Ларионова. – Москва: Аделант, 2014. – 512 с.

7. Левченко О. П. Символы у фразеологічних системах української та російської мов: лінгвокультурологічний аспект: дис... д-ра філол. наук: 10.02.01; 10.02.02 / О. П. Левченко. – Львів, 2007. – 465 с.

8. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – Москва, 2003. – 607 с.

9. Мокиенко В. М. Загадки русской фразеологии / В. М. Мокиенко. – 2-е изд., перераб. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 256 с.

10. Научно-просветительский портал наук об этногенезе. – URL: <http://xn--classbaafalc.xn--p1ai/> (дата обращения: 20.10.2022).

11. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 228 с.

12. Тодорова Н. Ю. Концептуальна структура домену «Простір» / Н. Ю. Тодорова // Наукові записки. – Кіровоград: Видавець Лисенко В. Ф., 2016. – Вип. 146. – С. 173–177.
13. Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. / В. И. Даль; совмещ. ред. изд. В.И. Даля и И.А. Бодуэна де Куртенэ. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 573 с.
14. Устойчивые сравнения русского языка: краткий тематический словарь / Л. А. Лебедева. – Москва: Флинта, 2011. – 300 с.
15. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. – 4-е изд., стереотип. – Москва: Русский язык, 1986. – 543 с.
16. Фразеологический словарь русского языка / сост. А. Н. Тихонов. – 3-е изд., стереотип. – Москва: Русский язык – Медиа, 2007. – 334 с.
17. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. Т. 1 / П. Я. Черных. – Москва: Русский язык, 1999. – 624 с.
18. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / авт.-сост. В. Серов. – Москва: Локид-Пресс, 2005. – 880 с.
19. Этимологический словарь современного русского языка / под ред. М. Н. Свиридовой. – Москва: Аделант, 2014. – 512 с.
20. Щербачук Л. Ф. Культурні коди через призму неґації у фразеологічній системі української мови / Л. Ф. Щербачук // Мовні і концептуальні картини світу: збірник. – Київ: ВПЦ «Київський університет», 2011. – Вип. 37. – С. 476–481.
21. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things/ Lakoff,. – Chicago, L., 1987. – 632 p.

The article considers the integration and comparative motivation of spatial phraseological units of the Russian language objectifying the conceptual sphere of «Space». The analysis of the component composition of spatial phraseological units allowed us to identify 4 donor zones: «Man», «Artifact», «Natural Fact» and «Biosphere». It was revealed that the donor zones «Man» and «Artifact» are productive for the Russian linguoculture.

Keywords: language, phraseology, space, motivation, conceptualization, conceptosphere.

Л. С. Гаспарян, М. В. Гаспарян

Непараметрические методы анализа в социокультурном измерении

В статье анализируются непараметрические методы и особенность их применения в социокультурном измерении. Непараметрические методы позволяют преодолеть сложности, возникающие при осуществлении социокультурного измерения, обусловленные доминированием переменных, которые используются на уровне шкал низкого порядка.

*В работе представлен один из наиболее востребованных в практике непараметрических критериев – коэффициент *WKendall*. Данный критерий позволяет измерить степень согласованности оценок в группе при проведении определенного вида социокультурных исследований, таких как фокус-группы, экспертные опросы и т. п.*

Ключевые слова: *культура, социокультурное измерение, фокальные точки, непараметрические методы анализа, непараметрические критерии.*

Введение. Влияние культуры на социально-политические процессы остается одним из самых неизученных вопросов. Исследователи, как правило, обращаются к нему, когда другие институциональные факторы перестают работать. Прежде всего это связано с особенностями определения культуры, которая имеет достаточно абстрактные очертания и, по мнению П. Бурдьё, «...может воплощаться как в отдельных людях, так и в отношениях между людьми» [6, р. 245].

Культура не является обычным нагромождением «фактов сознания». Она создана многочисленными системами микро- и макроуровней, продолжающими свое развитие и меняющимися под воздействием многих факторов, определяющих ее (культуры) специфическую объективность и внутренний порядок. И хотя человеческие действия конструируют и сохраняют такие системы, эти действия не являются тем, что появляется в интроспективном анализе: значи-

мым в них является не «субъективный», «психологический», аспект, а то, как они проявляют себя в этом объективном культурном мире, где, с одной стороны, добавляют что-то к существующему систематическому порядку, а с другой – должны к нему приспосабливаться.

Культура – это особая, свойственная человеческому обществу «надбиологическая» форма, которая принципиально отличается от процессов, имеющих место у животных, и обладает несравненно более богатыми возможностями. Если у животных поступающая информация кодируется хромосомными структурами и нейродинамическими системами мозга, то в культуре хранилищами и каналами передачи информации становятся внешние по отношению к телу человека структуры [3, с. 166]. «Быть человеком, – пишет в этой связи Клиффорд Гирц, – не значит просто дышать; это значит контролировать свое дыхание, контролировать его при помощи техники вроде йоги <...>. Это

значит не просто есть; это значит отдавать предпочтение определенной пище, приготовленной определенным образом, и соблюдать строгий застольный этикет во время ее приема» [2, с. 63]. Носители культуры выстраивают свое поведение сообразно моделям, предлагаемым им для этого их культурой. Она выступает в качестве своеобразной «грамматики», которой люди пользуются для формирования «высказываний» – социальных действий, нагруженных смыслом, доступным в полной мере только носителям данной культуры [3, с. 168]. В этой связи появляется ряд трудностей методологического характера, связанных с осознанием того, что каждая из существующих особенностей должна быть учтена при социокультурном измерении.

Существующие методики социокультурных измерений, созданные для учета культурных различий (сюда можно отнести работы Г. Хофстеде, Р. Льюиса, В. Гудикунста, Т. Парсонса, Ф. Тромпернаарса и других исследователей), имеют ряд ограничений и сопряжены с определенным типом поведения людей. При этом каждая из разработанных методик делает упор на конкретные социокультурные показатели, подчеркивая, что именно они являются приоритетными. Так, например, Г. Хофстеде выделяет такие параметры культуры, как «дистанцированность власти», «индивидуализм/коллективизм», «мужественность/женственность», «степень неопределенности», «ориентация на долгосрочную/краткосрочную перспективу», «потворство желаниям/сдержанность»; Т. Парсонс к наиболее значимым относил такие параметры, как «эмоциональность/нейтральность», «интересы личности/интересы коллектива», «универсализм/партикуляризм», «специфичность/диффузорность», «авторитетность/результативность». Этот список можно продолжать, и он напрямую будет зависеть от тех предметных областей, в которых осуществляются исследования. Подчеркнем, что все эти параметры призваны определить пределы изменчивости или постоянства культуры.

Максимальный учет разнообразных методик позволяет повысить точность исследований в области культуры и одновременно снизить степень неопределенности в решении масштабных национальных задач.

В данном контексте культуру целесообразно рассматривать как фокальную точку, позволяющую посредством подобия в алгоритмах принятия индивидуальных решений обеспечить согласованность действий. Фокальная точка (focal point) – это определенное равновесие, выбираемое всеми участниками взаимодействия на основе общего знания, помогающего скоординировать свой выбор. Посредством использования данного понятия можно говорить о создаваемом эффекте совмещенных ожиданий, который помогает людям скоординировать свои действия и преодолеть неопределенность. Этот эффект оказывается необычайно важным и придает определяющее значение изучению именно культурного контекста.

Особенно важным такое равновесие приобретает в современном мире, когда технологии развиваются намного быстрее, чем когда бы то ни было, а культурные константы оказываются весьма уязвимыми. Как справедливо отмечает М. Серто: «...культура превращается в бесконечную комбинаторику симуляций, в случайный поток вариантов программирующейся матрицы» [5, с. 17]. В этом потоке все многообразие ценностей теряет свое истинное значение и превращается в виртуальный и фрагментарный набор потребления. По сути, реальность трансформируется в медиареальность, которая в большинстве случаев существенно искажает восприятие в общественном сознании реальных культурных процессов, событий и явлений. Здесь следует вспомнить об известной модели коммуникации профессора Анненбергской школы Дж. Гербнерера, когда именно представитель медиасистемы выбирает из огромного перечня событий те, которые, по его субъективному мнению, будут иметь значение в общественном сознании, а, следовательно, воздействовать на культурные паттерны.

Унифицированный продукт, создаваемый посредством процессов глобализации, ставит под вопрос необходимость распознавания культурного кода, являющегося природной материей человеческих отношений. Однако возникающая разница в способах взаимодействия актуализирует исследования в области конструирования социальной реальности, приобретающей заданный смысл и очертания, в рамках которой технологические аспекты уступают место содержательным конструкциям. Как верно подчеркивал Лефевр: «Любая реакция испытуемого в значительной степени предопределена смыслом» [4, с. 4], который и заключается в культуре.

Для того чтобы не растерять за техническими новшествами те фокальные точки, возникающие как результат воздействия специфических рефлексивных структур, оценка культурного воздействия видится нам с точки зрения использования непараметрических методов анализа. Это обусловлено, в том числе, и тем обстоятельством, что значительные аспекты ценностного и мировоззренческого характера измеряются шкалами низкого порядка, то есть теми, с помощью которых можно осуществлять только группирование и упорядочивание рядов. В этом случае стремление исследователя выявить связи, попытаться установить закономерности для лучшего понимания исследуемой проблематики – очевидно. Поэтому внимание к методам непараметрической статистики со стороны исследователей, изучающих социально-гуманитарные аспекты общественного устройства, вполне оправданно. Их популярность объясняется широкой областью применения, устойчивостью выводов и самое важное – простотой математических средств.

Предметом исследования является применение методов непараметрической статистики в социокультурных исследованиях, *объектом* – социокультурные практики. *Цель работы* – проиллюстрировать привлекательность методов непараметрической статистики при анализе результатов социокультурных исследований.

Изложение основного материала. Название «непараметрические методы» подчеркивает их отличие от классических – параметрических, в которых предполагается, что генеральное распределение известно с точностью до конечного числа параметров, и которые позволяют по результатам наблюдений оценивать неизвестные значения этих параметров и проверять гипотезы относительно их значений. Особенность непараметрических методов состоит в их независимости от неизвестного теоретического распределения.

Непараметрические критерии – приемы обработки экспериментальных данных, которые не рассматривают анализируемое статистическое распределение как функцию, их применение не предполагает предварительного вычисления параметров распределения. Эти критерии обрабатывают не само измеренное значение, а его ранг – положение внутри выборки.

На сегодня разработано значительное число непараметрических критериев. По существу, для каждого параметрического критерия имеется, по крайней мере, один непараметрический аналог. Эти критерии можно отнести к одной из следующих групп:

- критерии различия между независимыми выборками;
- критерии различия между зависимыми выборками;
- критерии связи между переменными.

К наиболее известным непараметрическим критериям относят классический критерий Стьюдента, ранговый критерий Вилкоксона, критерий Колмогорова-Смирнова, Фишера – Йейтса, ранговый критерий Ансари-Брэдли, коэффициенты ранговой корреляции Спирмена, Кендалла и др.

Понятие зависимости и независимости выборок является одним из условий выбора соответствующего непараметрического критерия.

Две выборки зависят друг от друга, если каждому значению одной выборки можно закономерным и однозначным способом поставить в соответствие ровно одно значение другой выборки. В качестве примеров зависимых групп,

между которыми есть существенные внутренние связи, можно привести выборки, состоящие из родителей и детей, братьев и сестер (генетическая связь); одну и ту же группу, исследуемую дважды (например, до и после воздействия некоторого фактора).

Если закономерное и однозначное соответствие между выборками невозможно, эти выборки являются независимыми. Примером групп, между которыми нет существенных связей, являются выборки одного возраста разных профессий, разного возраста или пола, не являющихся родственниками.

Выбор конкретного непараметрического метода для анализа результатов исследований в области культуры связан, в том числе, с процедурой сбора первичных данных: простота его реализации и определенная степень универсальности алгоритма делает возможным его распространение на исследования широкого класса социокультурных процессов. Использование непараметрических методов позволяет нивелировать контексты, связанные с вопросами культурной интерпретации, и демисцифицировать свободу от оценивания. При этом подбор инструментария должен осуществляться с ориентацией на методы, посредством которых будет проводиться анализ [1, с. 154-155].

Рассмотрим процедуру применения непараметрических методов в социокультурных исследованиях на примере расчета коэффициента WKendall. Коэффициент WKendall (другое название – коэффициент конкордации) позволяет измерить степень согласованности оценок в группе. Область допустимых значений коэффициента WKendall находится в интервале [0; 1]. Рост значения коэффициента от 0 к 1 демонстрирует проявление большей согласованности суждений. Коэффициент WKendall принимает значение равное 1 при полном совпадении всех ранговых последовательностей. Если мнения участников группы (ранговые последовательности) полностью противоположны, коэффициент WKendall принимает значение равное 0.

Использование коэффициента WKendall в качестве статистического критерия оценки позволяет преодолеть ряд объективных ограничений, накладываемых использованием востребованных в рамках культурологических исследований эмпирических методов сбора информации (методы фокус-групп, групповой дискуссии, экспертный опрос, метод экспертных групповых оценок и др.). В частности, когда исследователь весьма ограничен в обобщающих высказываниях и лишен возможности носительных оценок.

Проиллюстрируем применение коэффициента WKendall для анализа результатов фокус-группового исследования. В ходе исследования участникам фокус-группы (8 человек) необходимо было проранжировать по степени воздействия на деконструкцию сложившейся социокультурной матрицы 4 разных вида медиапродукта, расставляя ранги от 1 до 4.

Формула для расчета коэффициента WKendall:

$$W = \frac{12 \sum_{i=1}^n D_i^2}{m^2(n^3 - n)}$$

где: m – число ранговых последовательностей (количество участников),

n – число оцениваемых объектов (медиапродукты),

$D_i = d_i - \bar{d}$ – отклонение суммы рангов i -го объекта $d_i = \sum_{j=1}^m R_{ij}$ от средней суммы рангов всех объектов $\bar{d} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n d_i$. Средняя сумма рангов всех объектов может быть вычислена по формуле $\bar{d} = \frac{1}{2}m(n+1)$, которая используется для контроля.

В таблице 1 представлены результаты оценок участников фокус-группы.

Таким образом, в нашем примере $m = 8$, $n = 4$, остается найти значение D .

Для дальнейших вычислений нам нужно добавить в исходную таблицу 1 следующие значения (см. таблицу 2).

Средняя сумма рангов всех объектов равна $\bar{d} = \frac{80}{4} = 20$

В качестве контроля используем выражение $\bar{d} = \frac{1}{2}m(n+1) = \frac{40}{2} = 20$

Таблица 1. Ранговые оценки медиапродукта участниками фокус-группы

	Участник 1	Участник 2	Участник 3	Участник 4	Участник 5	Участник 6	Участник 7	Участник 8
Медиапродукт 1	1	3	4	2	2	3	4	1
Медиапродукт 2	3	2	3	3	4	2	1	3
Медиапродукт 3	2	1	1	4	1	1	3	4
Медиапродукт 4	4	4	2	1	3	4	2	2

Таблица 2. Расчет значений для определения коэффициента WKendall

	Участник 1	Участник 2	Участник 3	Участник 4	Участник 5	Участник 6	Участник 7	Участник 8	di	Di	Di ²
Медиапродукт 1	1	3	4	2	2	3	4	1	20	0	0
Медиапродукт 2	3	2	3	3	4	2	1	3	21	1	1
Медиапродукт 3	2	1	1	4	1	1	3	4	17	-3	9
Медиапродукт 4	4	4	2	1	3	4	2	2	22	2	4
									80		14

Подставляем значения из таблицы 2 в формулу коэффициента WKendall:

$$W = \frac{(12 \times 14)}{(64 \times (64 - 4))} = 0,04$$

Как видно из результатов вычисления коэффициента WKendall, его значение равняется 0,04, а это говорит о слабой, практически отсутствующей, согласованности суждений.

Слабая согласованность обычно является следствием следующих причин: во-первых, в рассматриваемой группе участников отсутствует общность мнений;

во-вторых, внутри группы существуют коалиции с высокой согласованностью мнений, однако обобщенные мнения коалиций противоположны.

Выводы. Таким образом, пример одного из непараметрических методов позволяет говорить об измеримости культуры, а значит, возможности исследования степени ее влияния на социально-политические процессы. Применение непараметрических методов анализа позволяет не только систематизировать имеющиеся данные о культуре, но и определить их значимость.

-
1. Гаспарян М. В. Применение непараметрических тестов в политических исследованиях / М. В. Гаспарян // Ученые записки ТНУ имени В.И. Вернадского. Серия Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2014. – Т. 27 (66). – № 3. – С. 153–162.
 2. Гирц К. Интерпретация культур / К. Гирц; пер. с англ. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 560 с.
 3. Килькеев В. Н. Клиффорд Гирц о контроверзах постижения культуры и человека / В. Н. Килькеев; пер. с англ. // Научные ведомости БелГУ. Серия «Философия. Социология. Право». Выпуск 7. – Белгород: БелГУ. – 2009. – № 2 (57). – С. 166–172.
 4. Лефевр В. А. Конфликтующие структуры / В. А. Лефевр. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Советское радио, 1973. – 158 с.
 5. Серто М. Изобретение повседневности. Искусство делать / Мишель де Серто; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.
 6. Bourdieu P. The Forms of Capital / P. Bourdieu // Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education / Ed. by J. Richardson. N.Y., 1986. – Pp. 241–258.

The article analyzes non-parametric methods and the peculiarities of their application in the socio-cultural dimension. Non-parametric methods allow us to overcome the difficulties that we often encounter in the implementation of sociocultural measurement, due to the dominance of variables used at the level of low-order scales.

The paper presents one of the most popular non-parametric criteria in practice – the Kendall W coefficient, which allows you to measure the degree of consistency of assessments in a group when conducting a certain type of sociocultural research, such as focus groups, expert surveys, etc.

Keywords: *culture, socio-cultural dimension, focal points, non-parametric methods of analysis, non-parametric criteria.*

А. М. Заботина

Культурологические аспекты типологии религиозного экстремизма

В статье описаны причины возникновения, способы распространения и условия существования религиозного радикализма, подвергнуты научно-философскому анализу специфические особенности проявления религиозно-этнического радикализма. Намечены эффективные пути и механизмы противодействия, а также методы и средства предотвращения появления радикальных взглядов и распространения экстремистских идей.

Ключевые слова: радикализм, экстремизм, религиозный экстремизм, «собственно духовный» радикализм, религиозно-этнический радикализм, религиозно мотивированный радикализм.

Введение. Понятие «радикализм» прочно вошло в нашу современность и употребляется в различных аспектах (ср. следующие сочетания: *радикальные изменения, радикальный подход, радикальное вмешательство*). Однако использование этих и подобных выражений различными представителями социума не всегда понятны и однозначны в социальном [6, с. 88] и культурологическом контекстах. Что можно сказать о радикализме? Можно ли назвать это явление положительным или оно предполагает лишь отрицательный контекст для развития культуры?

Сам термин возник в Англии в конце XVIII в., в XIX в. распространился в Европе и стал обозначать «...социальную и политико-философскую мысль, ориентированную на общественные, политические, экономические и культурные преобразования и соответствующую реформаторскую практику» [15]. Существует мнение, что радикализм – это стремление идти до конца в любой деятельности, которая требует коренных

изменений, и в самом этом понятии нет ничего однозначно отрицательного или однозначно положительного – все зависит от конечной цели. Согласно другим источникам, радикализм – это негативное и опасное явление, которое вызывает «...резкое повышение активности современных радикалов, прибегающих к экстремистским и террористическим действиям» [2; 14]. Но как бы то ни было, итогом радикальных действий становится коренное изменение политической системы, смена власти насильственным путем, разрушение основных общественных институтов, создание преступных группировок, обострение религиозных конфликтов [5] и т. п., поэтому в целом понятие радикализм имеет отрицательную коннотацию, особенно если речь идет о религиозном радикализме.

Тема радикализма в религии представляет особую актуальность для современного общества, которому свойственны интенсивные межэтнические и межконфессиональные отношения [4].

Это порождает плюрализм в понимании религиозного экстремизма и необходимость построения соответствующей типологии.

Новизна проведенного исследования заключается в том, что на основе научных источников и концепций в нем раскрывается сущность феномена «религиозный радикализм», а также близких ему по своей семантике понятий – «религиозный экстремизм» и «терроризм».

Цель настоящего исследования – рассмотреть религиозный экстремизм в его типологическом разнообразии. Реализация цели предполагает выполнение следующих научно значимых задач: изучение исторических аспектов в формировании представлений о религиозном экстремизме как проявлении религиозного радикализма; построение типологии религиозного радикализма, провоцирующего экстремистские убеждения; описание характерных признаков религиозного радикализма, исходя из типологического разнообразия последнего. *Объектом* исследования является религиозный экстремизм, *предметом* – типологические признаки религиозного радикализма в культурологическом аспекте.

Изложение основного материала. По мнению И. Н. Лопушанского, религиозный радикализм представляет собой крайнее радикальное течение, присущее религиозным группам, цели которых связаны с осуществлением воспринятой ими от Бога идеи о спасении всего человеческого рода. Социологи выделяют две составляющие религиозного радикализма: «идеологическую», для которой характерна приверженность фундаменталистским религиозным течениям, и «практическую», последователи которой религиозны до фанатизма и в своих высказываниях оправдывают насилие, в том числе по религиозным мотивам [9, с. 47].

В истории России примеры религиозного радикализма можно наблюдать издавна. Так, еще во времена киевского князя Владимира предпринимались попытки коренных изменений славянских верований. В результате крещения Руси был введен монотеизм, упразднен

культ верховного бога Перуна и поклонение остальным славянским богам, что укрепило княжескую власть как государственную и впоследствии оказало влияние на все социальные слои. Этот радикальный шаг князя Владимира привел к укреплению отношений с Византией, которая на тот момент была богатейшим европейским государством, а византийская модель правления и культуры послужила религиозно-идеологическому закреплению российской государственности.

Раскол в христианской среде в XVII в. и последовавшие за ним реформы нарушили византийский порядок религиозного поклонения греческим богам, что выразилось в изменении богослужебных книг и догматов об особенностях крещения (двоперстие изменено на троеперстие), количества поклонов, иконописания и т. п. Всех, кто не принимал новые догмы, называли раскольниками, предавали анафеме, казнили или наказывали ссылкой. Как во время крещения Руси, так и в период раскола, основу всех радикальных изменений составлял политический аспект, а религия становилась необходимым инструментом для достижения целей, поскольку в данной реформе был заинтересован Ватикан, а патриарх Никон, инициировавший изменения, хотел усилить свое влияние на государственную власть и стать Вселенским патриархом [8].

В современном обществе различные примеры радикальных действий, связанных с религией, встречаются очень часто [11], что позволяет выделить типы религиозного радикализма. Этому способствует целый комплекс социокультурных факторов – от особенностей бытовых отношений до пропаганды насилия и нетерпимости, культивируемых в сфере компьютерных игр [10]. Представим эти типы.

1. «Собственно духовный» радикализм

В основе собственно духовного радикализма лежит идеологический фактор (религиозный фундаментализм): истинность веры, религиозный «абсолютизм»,

приверженность догмам, стремление защищать свою веру любыми способами и т. п. Наиболее известным является исламский радикализм.

Ислам как религия создает модель справедливого мира, в котором верховной властью обладают мусульмане, правление должно осуществляться на основе мусульманских законов. Территориально этот мир не ограничен, а для достижения и защиты данного миропорядка предполагается прямое использование насилия, которое может приобретать оттенок сакральной жертвенности и священной войны – джихада. Согласно концепции джихада, все неисламистские территории являются территорией войны и населены «неверными» [3].

В 2015 г. во Франции, среди молодежи 15–18 лет проводилось исследование с целью выяснения наличия и причин религиозного радикализма. Оказалось, что среди опрошенных абсолютистских взглядов придерживаются в основном мусульмане. Так, 35% опрошенных мусульман заявили, что есть «только одна правильная религия» (среди христиан такой ответ у 13%), только 19% мусульман сказали, что «нет ни одной абсолютно правильной религии, поскольку все религии содержат правду» (среди христиан – 56%). Авторы исследования делают вывод, что на формирование радикальных взглядов молодежи оказал влияние сам ислам: 20% старшеклассников-мусульман заявили, что считают возможным в определенных случаях «с оружием в руках сражаться за свою веру», тогда как среди школьников христианского вероисповедания таких всего 9% [13].

Религиозный радикализм может проявляться в различных вероисповеданиях и конфессиях, приверженцы которых отказываются от социальных благ, гражданских прав в угоду своим верованиям. Примером может служить группа последователей П. Кузнецова (это течение получило известность в 2008 г.). Представители этого объединения, закрывшись от внешнего мира в пещере под Пензой, ожидали скорого наступления конца света, но не призывали к общественным

или политическим изменениям. «Церковь последнего завета» создано и развивается «Экопоселение Тиберкуль», а «Церковь объединения» Сон Мен Муна отрицает традиционный институт брака и семьи и взамен стремится создать «новую семью» [1].

2. Религиозно-этнический радикализм

Религиозно-этнический радикализм является смешением религиозного и национального радикализма – это дискриминация людей не только по религиозным взглядам, но и по национальному признаку [5]. Превосходство одного этноса над другим проявляется в нетерпимости к представителям других общностей и может из бытовой ксенофобии перерасти в геноцид, то есть «...убийство членов группы, причинение серьезного телесного или психического вреда членам группы, умышленное создание условий жизни группы, рассчитанных на полное или частичное ее физическое уничтожение, принятие мер, направленных на предотвращение рождений в группе, насильственный перевод детей из группы в другую группу» [16].

По оценкам Бена Кирнана, в XX в. в мире по меньшей мере 30 миллионов людей погибло в результате актов геноцида. Характеризуя XX в., он отдельно описывает неинтенсивные и ограниченные во времени акты насилия, которые характеризует как геноцид: геноцид армян, ассирийцев и понтийских греков, совершенные на территории Османской империи во время и после Первой мировой войны; холокост, геноцид цыган, сербов и других славянских народов в результате деятельности нацистов во время Второй мировой войны; геноцид в Камбодже красными кхмерами; геноцид в Руанде властью хуту [17].

3. Религиозно-мотивированный политический радикализм

Данный вид радикализма тесно связан как с религиозными фундаментальными нормами и догмами, так и с политическими или религиозно-политическими организациями, чья деятельность направлена на политические и социальные измене-

ния в обществе. Наиболее ярко данный тип религиозного радикализма проявляется в исламе, радикализм которого для многих стран уже давно является серьезной проблемой.

Много лет в ряде регионов мира деятельность религиозно-политических организаций является дестабилизирующим фактором в политике, экономике, социальной жизни, правовой сфере [14, с. 212–214]. Так как деятельность многих подобных организаций признана террористической и экстремистской, эта проблема касается не только отдельных стран и регионов, но и мирового сообщества в целом. Угроза исламского экстремизма и террористических актов уже не несет локальный характер, а становится общемировым явлением.

Экстремистские группировки (ИГИЛ, Талибан, Исламское движение Курдистана и многие другие) свои противоправные действия основывают на определенной идеологии с базовыми тезисами, одним из которых может быть создание национального государства, что поможет преодолеть основные социальные, экономические и политические проблемы. В результате религия становится необходимым инструментом в руках радикально-настроенных лидеров [12]. Можно вспомнить таких представителей исламского мира, как Усама бен Ладен – идеолога террористов-джихадистов, Абу Бакар Баасир – лидера организации «Джемаа исламийя», Абу-л-Ала ал-Маудуди – лидера салафитских ученых и политиков, Тарика ал-Бишри – египетского писателя и государственного деятеля, лидера радикального исламизма и многих других.

В качестве примера приведем недавние события в Афганистане, когда 15–20 августа 2021 г. представители террористического движения «Талибан» (запрещенного в России) захватили власть и полностью установили контроль над всей территорией государства. В результате талибы коренным образом изменили политический строй государства: отменили республиканскую форму правления, упразднили выборную систему. В един-

ственном указе о правах женщин они не упомянули право на образование и на работу, но «регламентировали семейные отношения» на основе шариата [7].

Какие существуют меры профилактики данного вида радикализма? Очевидно, что главную роль в профилактике играет государство, которое обязано обеспечить его гражданам безопасность – физическую, моральную, правовую и духовную. В нашей стране осуществляется ряд мер по противодействию деятельности различных террористических, экстремистских и радикальных организаций. Работа ведется в различных направлениях: многие из подобных организаций (как исламских, так и иных конфессий) запрещены или их деятельность значительно ограничена. Представителей радикальных течений не допускают в открытый политический процесс. Ведется активная пропагандистская работа в учебных заведениях и социальных организациях, работающих с детьми и молодежью. Контролируется распространение радикальных и экстремистских идей в интернете. Распространяются идеи, демонстрирующие ценности различных культур, религий, национальностей. На законодательном уровне запрещается создание и деятельность политических партий, направленных на осуществление экстремистской деятельности. Так, ФЗ от 11.07.2001 № 95-ФЗ в ст. 1 регламентирует: «...запрет создания и деятельности политических партий, цели или действия которых направлены на осуществление экстремистской деятельности», в ст. 3 устанавливает: «...не допускается создание политических партий по признакам профессиональной, расовой, национальной или религиозной принадлежности», где под признаками подразумевается наличие в уставе и программе политической партии целей защиты профессиональных, расовых, национальных или религиозных интересов, а также отражение указанных целей в наименовании политической партии [16].

Выводы. Сейчас происходит активное распространение идей «свои – чужие», при

помощи манипуляций в обществе конструируется образ врага, в СМИ и интернете используется язык вражды и разжигание ненависти по национальному, религиозному или идеологическому признакам. Необходимо и дальше продолжать работу по противодействию радикальным взгля-

дам и распространению экстремистских идей. Учитывая, что мы живем в многонациональном и поликультурном обществе, помогать находить каждому гражданину свое место в системе социальных, профессиональных, национальных, религиозных и политических отношений.

1. Армстронг К. Битва за Бога: История фундаментализма / К. Армстронг. – Москва: АНФ, 2013. – 501 с.
2. Буткевич С. А. Предупреждение угроз ментальной безопасности (конструктивный и прагматический подходы) / С. А. Буткевич // Таврические студии. – 2021. – № 27. – С. 10–17.
3. Васильев Е. А. Исламский радикализм как фактор политического процесса России / Е. А. Васильев. – Санкт-Петербург, 2014. – URL: www.allbest.ru (дата обращения: 01.11.2022).
4. Коноплева А. А. Детерминанты межкультурных взаимодействий в Республике Крым / А. А. Коноплева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 8-3 (58). – С. 118–121.
5. Коноплева А. А. Кризис религии как основа формирования девиантного поведения личности / А. А. Коноплева // Феноменология и профилактика девиантного поведения. Материалы X Международной научно-практической конференции. Электронное издание. – 2017. – С. 144–145.
6. Краутман Т. Е. Систематичность английских юридических терминов в тексте закона / Т. Е. Краутман // Казанская наука. – 2019. – № 10. – С. 87–89.
7. Кривошеев К. Талиб не на час / К. Кривошеев // Коммерсантъ. – 30.12.2021. – URL: <https://www.kommersant.ru> (дата обращения: 01.11.2022)
8. Кутузов Б. П. Тайная миссия патриарха Никона / Б. П. Кутузов. – Москва: Алгоритм, 2008. – 524 с.
9. Лопушанский И. Н. Радикализм: теория и практика / И. Н. Лопушанский. – Санкт-Петербург, 2016. – 260 с.
10. Никитина Л. Н. Исследование пропаганды экстремистских идей в компьютерном игровом пространстве / Л. Н. Никитина, П. А. Медведев, В. А. Панькова // Евразийский юридический журнал. – 2021. – № 2 (153). – С. 356–358.
11. Осипов Е. А. Религиозный радикализм как тенденция / Е. А. Осипов // Международная жизнь. – 2018. – № 6 – С. 157–163.
12. Петров Д. Б. Профилактика религиозного экстремизма: теория и практика: учебно-методическое пособие / Д. Б. Петров. – Саратов: Саратовский источник, 2018. – 86 с.
13. Федеральный закон «О политических партиях» от 11 июля 2001 г. № 95-ФЗ (с изменениями и дополнениями) // Гарант: [офис. сайт]. – URL: <http://www.garant.ru>.
14. Чудина-Шмидт Н. В. Влияние экстремалов на развитие современного общества / Н. В. Чудина-Шмидт // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 4-2 (66). – С. 212–214.
15. Электронная библиотека Института философии РАН. – URL: <https://iphlib.ru/library> (дата обращения: 01.11.2022).
16. Galland O. La tentation radicale. Enquête auprès des lycéens / O. Galland, A. Muxel. – Paris, 2018. – URL: <https://journals.openedition.org/lectures/24743> (дата обращения: 05.11.2022).
17. Kiernan Ben. Blood and soil: a world history of genocide and extermination from Sparta to Darfur. – New Haven; London: Yale University Press, 2007. – 724 p.

The novelty of the study lies in the fact that, on the basis of the studied scientific sources and concepts, the essence of the phenomenon of “religious radicalism”, as well as the concepts of “religious extremism” and “terrorism” close to it in their semantics, is revealed. The article describes the causes of emergence, ways of spreading and conditions for the existence of religious radicalism, subjected to scientific and philosophical analysis of the specific features of the manifestation of religious and ethnic radicalism. Effective ways and mechanisms of counteraction are outlined, as well as methods and means of preventing the emergence of radical views and the spread of extremist ideas.

Keywords: radicalism, extremism, religious extremism, “proper spiritual” radicalism, religious-ethnic radicalism, religiously motivated radicalism.

Е. В. Катунина

Этнокультурные традиции народов Крыма (на примере материальной культуры крымских татар)

В статье предпринята попытка ретроспективного анализа этнокультурных традиций народов Крыма на примере материальной культуры одного из коренных этносов полуострова – крымских татар. Обзор исторических источников и литературы позволил определить взаимосвязь особенностей жилищ, быта, ведущих видов деятельности данного этноса и природно-климатических условий его проживания. Рассмотрены природные (ландшафт как геосистема) и социальные (аккультурация пришлых и старожильческих народов в различные исторические периоды, взаимовлияние, взаимопроникновение этнокультурных традиций) факторы, детерминировавшие развитие этнической культуры народов Крыма. Резюмировано влияние ландшафта (как геосистемы), трансгенерационной (от поколения к поколению) передачи традиций, обычаев на становление этнокультурной самобытности проживающих в Крыму народов. Интерпретирована дефиниция «этнокультура». Проанализированы исторические сведения 25 путешественников, исследователей, ученых историков, этнографов и др., которые посещали полуостров в течение XIII–XX вв.

Ключевые слова: этнокультура, этнокультурные традиции, аккультурация, природный ландшафт, полилог, этнолог.

Введение. На небольшой территории Крыма (приблизительно 26860 квадратных метров), по данным последней переписи, проживают представители 175 национальностей [3]. Исторически на полуострове сформировалось мультикультурное пространство. Многие пришлые народы интегрировали в культуру старожильческих общностей, синтезируя и трансформируя традиции, язык и пр. На протяжении веков в Крыму проходил процесс взаимопроникновения культур, то есть *аккультурация*, вследствие чего создавалась самобытная ментальная культура проживавших на полуострове этносов. Сложилась такая специфическая модель бытия, как полилог, а еще точнее – этнолог. Добрососедские отношения между отличными друг от друга

этносомами сложились на основе толерантного уважения к особенностям этнических традиций.

Актуальность настоящей работы обусловлена значением, которое имеют этнокультурные традиции, как маркеры этнической идентичности народов Крыма, их роль в возрождении и сохранении самобытности этнических культур, их взаимообогащении в полиэтничном, поликультурном пространстве полуострова в современных геополитических условиях.

Объектом исследования выступает этнокультура народов Крыма, *предметом* исследования – особенности этнокультурных традиций крымских татар на примере их материальной культуры (крымскотатарские жилища, основные виды деятельности).

Цель исследования – проанализировать в ретроспективном контексте особенности этнокультурных традиций народов Крыма на примере материальной культуры крымских татар. Заявленная цель предполагает решение следующих *задач*: рассмотреть основные подходы к проблеме этноса, этнокультуры в целом и этнокультурных традиций в частности; выявить социокультурные и природокультурные факторы, оказавшие влияние на формирование особенностей этнокультурных традиций; рассмотреть типологические различия крымскотатарских жилищ, основных видов деятельности, которые детерминированы влиянием вышеуказанных факторов.

Для реализации поставленных целей и задач использованы *методы исследования*: компаративный (сравнительно-исторический), описательный, метод анализа.

Изложение основного материала. Как известно, основным носителем, объектом и субъектом этнокультуры является этнос. В трудах отечественных исследователей С. А. Арутюнова, Ю. В. Бромлея, В. И. Козлова, Э. С. Маркаряна, С. А. Токарева рассмотрены теоретические основы понимания этноса, этногенеза, этнических общностей, проанализированы факторы, определяющие особенности их формирования и развития. Т. Г. Грушевицкая, В. И. Козлов, А. П. Садохин рассматривают соотношение понятий «этническая культура» и «культура этноса».

В трактате «Этногенез и биосфера Земли», автором которого является отечественный философ Л. Н. Гумилев, этнос интерпретируется как «явление, лежащее на границе биосферы и социосферы и имеющее весьма специальное назначение в строении биосферы Земли» [2, с. 12]. Ученый настаивал на существовании закономерности, согласно которой формирование этносов и их культуры зависит от тех условий, в которых они развиваются. Тем самым подчеркивалось влияние естественной среды как на отдельную личность, так и целого народа [2, с. 49]. В этнографической и

культурологической науке точка зрения Л. Н. Гумилева является дискуссионной, однако, по-нашему мнению, рациональное зерно в ней присутствует.

Транслятором культурной и творческой самобытности этнической общности выступает этнокультура. Дефиниция «этнокультура» является производной от термина «этническая культура». Свое широкое распространение она получает в конце XX века [1, с. 190].

Существуют различные подходы к интерпретации этнической культуры. Так, Т. Р. Тучина рассматривает этнокультуру как «исторически сложившуюся нормативно-ценностную систему» [5, с. 115]. Структурными компонентами этнической культуры выступают ритуалы, обряды, обычаи, ценности, нормы, традиции. А. Б. Афанасьева предлагает следующее определение этнокультуры: «Этнокультура – это совокупность традиционных ценностей, отношений и поведенческих особенностей, воплощенных в материальной, духовной, социальной жизнедеятельности этноса, сложившихся в прошлом, развивающихся в исторической социодинамике и постоянно обогащающих этнической спецификой культуру в различных формах самореализации людей» [1, с. 190].

Таким образом, составляющими компонентами этнокультуры являются прежде всего духовно-нравственные и социокультурные ценности. Доминирующими факторами выступают территория, трансгенерационная (от поколения к поколению) передача традиций, языка, этнокоммуникация, что детерминирует формирование этнического самосознания. Кроме этого, этнокультура включает обряды, ритуалы, обычаи, фольклор и т. д.

Спектр исследований этнической истории и культуры народов Крыма является достаточно обширным. Проблемы и перспективы развития этнокультур народов Крыма, а также их история, быт находятся в центре внимания следующих крымских ученых: А. И. Айбабин, М. А. Араджиони, Г. И. Баиров, О. В. Балагура, Т. В. Величко, Е. Б. Вишневская, В. Ю. Ганкевич, А. Г. Герцен, А. Р. Ке-

малова, А. А. Кулиш, Ю. Н. Лаптев, А. В. Мальгин, З. А. Мамутова, Л. А. Науменко, Н. В. Николаенко, В. Н. Прокопенков, А. И. Пронина, Д. А. Прохоров, О. В. Савинова, В. Г. Тур и др.

Ю. Н. Лаптев, П. Лякуб, Л. А. Науменко, И. Георгиева, И. А. Носкова, Л. И. Радева, К. Стоилов, О. Х. Халпахчян в своих исследованиях рассматривают этническую историю и особенности этнокультурных традиций крымских армян, немцев, крымчаков, украинцев, болгар. Работы В. Кефели, М. Б. Кизилова, В. С. Кропотова, В. Ю. Ормели, Ю. А. Полканова, А. Ю. Полкановой посвящены проблемам сохранения этнокультуры крымских караимов. С. Н. Абдураманова, Л. Х. Аблямитова, Н. М. Акчурина-Муфтиева, М. Чурлу и другие исследователи в своих работах анализируют факты социально-бытовой жизни крымских татар: традиционные ремесла, декоративно-прикладное искусство, этнокультурный код крымскотатарского орнамента, народные традиции крымскотатарского жилища и т. д.

Теоретической основой настоящего исследования, направленного на изучение этнокультурных традиций народов Крыма, в частности материальной культуры крымских татар, является анализ исторических материалов, содержащихся в «Хрестоматии по этнической истории и традиционной культуре старожильческого населения Крыма» [6].

Авторами-составителями хрестоматии М. А. Араджиони и А. Г. Герценом собраны уникальные документы крупнейших архивов и книгохранилищ Москвы, Санкт-Петербурга, Симферополя, Бахчисарая, Киева, Одессы, Варшавы, Майнца, Кельна, Гейдельберга. Анализируемая работа является важным источником для исследователей этнографической истории, этнокультуры народов Крыма, так как в ней содержатся записки, отчеты путешественников, которые посещали полуостров в XIII – первой половине XX в., а также материалы специалистов-этнографов, работавших в разное время в Крыму. В первой части «Путешественники. Свидетельства

очевидцев» собраны фрагменты текстов сочинений 25 авторов XIII–XX вв.: англичан, итальянцев, литовцев, немцев, турок, поляков, русских, французов. Документы расположены по хронологическому принципу, начиная с 1253 г. (Г. Рубрук), заканчивая 1927 г. (П. Никольский). В работах В. Кондараки, Н. Святковского, В. Филоненко, Ф. Федорова рассматривается этническая история малоизученной группы крымских цыган, которая сформировалась в период Крымского ханства. В хрестоматии осуществлен анализ различных аспектов материальной культуры вышеуказанных этнических групп. Хозяйство и ремесла рассматриваются В. Гордлечевским, Ф. Домбровским, И. Кедриным, В. Кондараки, П. Чепуриной. Традиционный костюм и кухня описаны Б. Куфтиным, У. Боданинским, К. Казанским, В. Щепетовым. Наглядно продемонстрированы факторы, детерминировавшие формирование особенностей этнокультурных традиций народов Крыма, представлена типология традиционных жилищ крымских татар в контексте ландшафтных и социокультурных влияний [6, с. 3–4]

Одним из первых систематических описаний особенностей уклада жизни, традиционной культуры и фольклора крымских татар является этнографическая работа Г. И. Радде «Крымские татары», опубликованная в нескольких номерах «Вестника Русского географического общества» за 1856–1857 годы. В ходе исследований этнограф сделал акцент на том факте, что различия в занятиях степных, горных и южных татар зависят от свойств почвы. «Таврические степи производят богатую растительность, что определяет занятие местного населения скотоводством – в основном – овцеводством» [6, с. 259]. Хлебопашеством в Крыму, по свидетельству ученого, в основном занимались русские и немецкие колонисты. У татар популярным злаком было просо, так как почвы северного, восточного и южного берегов были засолены, что являлось пагубным для производства пшеницы [6, с. 259]. Г. И. Радде отмечает, что степные татары для обра-

ботки почвы практически не прилагали усилий, в частности под пшено и рожь землю почти не боронили. Кроме скотоводства степные татары занимались разведением бахчевых культур – арбузов и дынь, а в горном Крыму, в районе рек Альма, Бельбек, Карасу, Кача, Салгир культивировали табак [6, с. 260–262]. Жители южнобережного и горного Крыма занимались садоводством, выращиванием винограда и огородничеством [6, с. 264]. В горном Крыму в XIX веке довольно распространенным занятием было лесоводство. Дерево использовали в ремесле, например, из дорогого кизилового дерева изготавливали зубья мельничных колес, орешник и черешня применялись для чубуков, дерево эвонии – для токарного мастерства, пушистый дуб для балок. Радде сетует на нерачительное отношение местного населения к лесу: «не берегут, губят», срубая не у самого корня, не вырывают корни [6, с. 265–266].

А. Н. Бернштам в работе «Жилище Крымского предгорья» отмечает, что татарские воины-скотоводы ко второй половине XVI в. постепенно (порой насильственно, под давлением власти) вынуждены были переходить к оседлому образу жизни и параллельно – к первичному земледелию [6, с. 283]. Вследствие «столкновения с географической средой» они вынужденно начали строить «земледельческие» монументальные постройки, «воспроизводить деревянные жилища, характерные для дотатарского населения (на побережье – греки и генуэзцы, в горном Крыму – готы)» [6, с. 292], овладев строительными технологиями в достаточно короткое время. Из-за недостатка строительного леса в степном Крыму и по течению рек Бельбек и Кача основой, «образующей стены жилищ», служили: плетень, мазанка, саман [6, с. 287]. Саманный кирпич, приготовленный, как правило, из глины, навоза, соломы (иногда в отдельных регионах использовали еще песок), являлся наиболее древним распространенным материалом для постройки крымскотатарского жилища. Продолговатую форму кирпичу придавали ящиком без дна (kalib). Готовое

сформированное изделие высушивали на солнце. Одноэтажные постройки были полностью из самана, а в двухэтажных строениях нижний этаж – из камня, а стены второго этажа – из самана или плетня. Плетень изготавливался из кустарника, сначала ставилась рама и переплеталась ветками, а затем ее обмазывали глиной и т. д. с целью сохранения тепла [6, с. 291]. А. Н. Бернштам описал следующие виды плетня, которые наблюдал в районах предгорного Крыма:

- плетень как самостоятельная постройка;
- плетень как часть постройки;
- плетень как фасадная стена дома, в которой находится дверь и окна;
- плетневые заборы и загоны для скота.

Директор Бахчисарайского музея (до 1938 г.) У. А. Боданинский акцентировал внимание на том, что ландшафт, природное окружение, материал для строительства, форма хозяйства, а также историческое взаимодействие с представителями иных культур оказывали значительное влияние на этнокультурные традиции в строительстве, оформлении убранства крымскотатарских домов [6, с. 314].

Известный отечественный антрополог, археолог, этнограф Г. А. Бонч-Осмоловский после проведенной в 1924–1925 годах крымской этнографической экспедиции оставил достаточно подробные сведения об этногенезе крымских татар, о факторах, детерминировавших особенности их этнокультурных традиций. На быт, нравы, занятия населения, по мнению ученого, приоритетное влияние оказывают географическое положение, производственно-экономические условия и «консерватизм народной культуры» [6, с. 334]. В степном Крыму главным занятием было овцеводство (разведение различных пород овец), около 25% населения занималось хлебопашеством (ячмень, просо, пшеница, кукуруза) и выращиванием бахчевых культур (арбузы, дыни) [6, с. 336]. Основными видами деятельности городского населения предгорного Крыма являлись торговля и ремесло. Наиболее распространенными среди та-

тар ремеслами были производство цветного войлока, токарное дело (колыбели, столики-курси), производство медной посуды, кожевенное дело. Ювелирным ремеслом занимались преимущественно цыгане, караимы, татары; гончарным, в большинстве случаев – русские; монополия на кузнечное дело принадлежала цыганам. Среди сельского населения предгорья особое распространение получило садоводство – выращивали яблоки, груши, персики, абрикос. Здесь также занимались переработкой фруктов, изготовлением бекмеза – сиропа, сушкой фруктов. Популярными огородническими культурами были огурцы, баклажаны, помидоры, красный и зеленый перец. Развитым занятием являлось табаководство. Занимались также хлебопашеством [6, с. 337]. Наряду с перечисленными видами занятости населения предгорного Крыма Г. А. Бонч-Осмоловский указывает на лесной промысел (заготовка и доставка дров, выпалка древесного угля) [6, с. 338]. Южный берег – курортная зона, соответственно, основными отраслями хозяйства в этом регионе стали виноградарство и табаководство. Однако, по мнению ученого, из всех элементов народной (этнической) культуры наиболее иллюстративными в показателе обусловленности влияния ландшафтных условий являлись жилищные постройки. Так, в степной зоне особое распространение и практическое применение получили постройки из саманного кирпича, который изготавливали из глины, соломы, навоза. Постройки эти – низкие без фундамента со слегка покатыми крышами. В предгорной зоне (р-н Мангуша) материалом для строительства стен являлся так называемый «плах» – расколотые вдоль бревна, скрепленные деревянными гвоздями. Стены внутри и снаружи обмазывались глиной. Крыши – двух- и трехскатные, покрытые черепицей. В южнобережном регионе (Судакский, Алуштинский р-ны) строили из дикого камня [6, с. 339].

Исследователь традиционной культуры Крыма, этнограф Б. А. Куфтин в очерке «Жилища крымских татар в связи с историей заселения», изучая

южнобережные постройки (р-н между деревнями Ускют и Ай-Серез), констатирует факт, что для данного региона характерным было ступенчатое расположение «саклеобразных домов с плоскими крышами, которые служат двором для <...> вышерасположенных построек». Постепенно такая форма крыш сменялась двухскатной черепичной. Каждый домик представлял собою одно-двухэтажную прямоугольную постройку из дикого камня. Иногда задней стеной служила естественная скала, а передняя была сделана из плетня, обмазанного глиной [6, с. 521]. В типологии жилищ, по мнению ученого, прослеживается влияние различных культур. Так, например, выступление второго этажа над нижним и висящие балконы (помпейский стиль) – это результат синтеза греко-римской, византийской, османской архитектуры, «черепичный покров двухскатных крыш во всем северном районе...» также имеет византийское происхождение [6, с. 557]. Б. А. Куфтин делает вывод, что традиционные татарские жилища появились в результате сложного исторического прошлого и в своих «новых формах» соответствуют данным климатическим условиям и «основным требованиям, предъявляемым к жилищу в смысле норм воздуха, света, вентиляции, тепла, равномерной обогреваемости» [6, с. 558].

Выводы. Резюмируя вышесказанное, можно сделать заключение: полиэтничный по составу населения Крым является регионом с высоким уровнем сформированности этнического самосознания представителей 175 национальностей, оставаясь при этом примером их бесконфликтной этнокоммуникации. Данный феномен обусловлен бережным отношением к этнокультуре всех народов, проживающих в мультикультурном пространстве Крыма, объективным подходом к изучению их истории, анализу факторов, влияющих на развитие этнокультурных традиций. Этнокультура любого народа связана с природной средой проживания, историей, трансгенерационной (от поколения к поколению) передачей традиций, этнокоммуникацией, обы-

чаями, различными видами деятельности и находит свое выражение в материальной и духовной сферах.

На основе изученных исторических, этнографических, географических материалов и документов автором, в ретроспективном контексте, осуществлен сравнительный анализ особенностей этнокультурных традиций материальной культуры (типология и оформление жилищ, основные виды деятельности и заня-

тия) крымскотатарского народа в различных регионах полуострова. Основными детерминантами, оказавшими доминирующее влияние на типологию жилищ, выступили природокультурные (ландшафт) и социокультурные (аккультурация) факторы. Наглядно проиллюстрирована взаимобусловленность особенностей природной среды и этнокультурных традиций в основных видах деятельности и быта крымскотатарского этноса.

1. Афанасьева А. Б. Этнокультурное образование: сущность, структура содержания, проблемы совершенствования / А. Б. Афанасьева // Проблемы педагогики и психологии. – Санкт-Петербург. – 2009. – № 3. – С. 189–195. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnoe-obrazovanie-suschnost-struktura-soderzhaniya-problemy-sovshhenstvovaniya/viewer> (дата обращения: 02.09.2022).

2. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – Москва: Эксмо, 2007. – 322 с.

3. В Крыму живут представители 175 национальностей – предварительные итоги переписи. – URL: <https://www.c-inform.info/news/id/20417> (дата обращения: 02.09.2022).

4. Новосельская В. В. Крымские ландшафты: единство культурного и природного / В. В. Новосельская // Теория и история культуры. – 2017. – № 4 (67). – С. 47–57.

5. Тучина Т. Р. Этнокультурная традиция и самопонимание личности / Т. Р. Тучина // Культура и цивилизация. – 2012. – № 2–3. – С. 114–122.

6. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре старожильского населения Крыма. Ч. I. Мусульмане: крымские татары, крымские цыгане / ред. и сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – 768 с.

In this study, an attempt is made to carry out a retrospective analysis of the ethnocultural traditions of the peoples of the Crimea on the example of the material culture of one of the indigenous ethnic groups of the peninsula – the Crimean Tatars. A review of historical sources and literature made it possible to determine the relationship between the features of their life, leading activities and the natural and climatic conditions of their habitat. Natural (the influence of the landscape as a geosystem) and social (acculturation of newcomers and old-timers in various historical periods, mutual influence, interpenetration of ethno-cultural traditions) factors determining the development of ethnic culture of the peoples of the Crimea are considered. The influence of landscape (as a geosystem), transgenerational (from generation to generation) transmission of traditions and customs on the formation of ethnocultural identity of the peoples living in the Crimea is summarized. The definition of «ethnoculture» is interpreted. The historical information of 25 travelers, researchers, historians, ethnographers, etc. who visited the peninsula during the XIII–XX centuries is analyzed.

Keywords: ethnoculture, ethnocultural traditions, acculturation, natural landscape, polylogue, ethnologist.

О. В. Костенко

Структурно-функциональные основания типологии интерпретаций контркультуры

Статья посвящена исследованию специфики интерпретации контркультуры в современных гуманитарных исследованиях. Предлагаются два основных подхода к пониманию данного феномена: социально-политический и этико-аксиологический. Они позволили операционализировать контркультуру как механизм смены культурных норм и ценностей, что обуславливает ее движение и приводит к замещению одной культуры другой.

Ключевые слова: *культура, контркультура, субкультура, динамика культуры, трансформация культуры.*

Введение. Актуальность исследования обуславливается как сложностью и многогранностью культурных процессов, требующих своего осмысления с позиций культурологии, так и радикальными социальными и политическими трансформациями, охватившими современное общество и влияющими на само восприятие культуры и ее функции. Культура сегодня представляет собой динамическую неоднородную систему, лежащую в основе социальных процессов и трансформаций. А. Я. Флиер определяет ее как систему «упорядоченных правил и социально приемлемых технологий удовлетворения групповых и индивидуальных интересов и потребностей» [18, с. 336]. И в данном контексте ключевую роль в динамике культуры, появлении новых аксиологических и поведенческих установок и даже изменении ее ценностного ядра, распространении «альтернативной» культуры, особого образа жизни отдельных социальных слоев и групп, играет, несомненно, такой феномен как контркультура.

Постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими задачами. Зачастую, в научной литературе контркультура связывается с протестными молодежными движениями середины XX века, однако на сегодняшний день семантические границы данного понятия значительно расширились. С контркультурой связывают процессы глокализации как попытки избежать стандартизации и унификации социокультурной среды под влиянием современных глобализационных процессов. Контркультуру сегодня понимают и как механизм трансформации культуры и замены устаревших, не принимаемых социумом норм и ценностей на иные, отвечающие вызовам времени. Пытаясь осмыслить контркультуру как целостное явление, отечественные и зарубежные авторы рассматривают ее в диапазоне от антикультуры как полного нивелирования ценностей и норм официальной, доминирующей культуры до феномена с гуманистическим потенциалом «в осмыслении противоречий современной

цивилизации и глобальных проблем человечества» [17, с. 9].

Представляя собой, по сути, механизм обновления культуры [17, с. 4], контркультурные процессы имеют как положительные, так и отрицательные последствия в мировой истории. Так, например, радикальное неприятие конкретных ценностей и даже открытая борьба с определенными культурными проявлениями (так называемая «культура отмены») представляют собой не что иное, как современную версию контркультуры. В этой связи нам представляется актуальным рассмотреть основные подходы к пониманию контркультуры в западной и отечественной культурологической традиции и выявить сущность современной интерпретации данного понятия.

Анализ последних исследований и публикаций свидетельствует о том, что в современном научном пространстве существует несколько подходов к пониманию феномена контркультуры. Зачастую интерпретация данного понятия зависит от того, в каком контексте понимается взаимодействие между контркультурой и собственно культурой, а также природы и функциональных аспектов самой контркультуры. Интерес к данному понятию, безусловно, не является новым и имеет несколько векторов рассмотрения.

Контркультуру, как результат молодежных протестов и чужеродную официальную культуру форму субкультуры, рассматривают такие авторы, как Т. Б. Щепанская [19], Е. Омельченко [14], М. А. Султанова [17], В. К. Сергеев [16], О. И. Микитинец [3; 11] и др. В таком ключе она исследуется с позиций социологии и психологии как форма бунта и неприятия общепринятых социальных механизмов и как механизм адаптации (Э. Эриксон [20], И. Б. Громова [4], Т. Н. Иванова [8] и др.).

Контркультура в широком смысле, как механизм трансформации культуры, представлена в работах В. К. Королева [10], П. С. Гуревича [5; 6], И. В. Ковшовой [9], А. В. Васильевой [2], М. В. Миндолиной [12], А. И. Бондаренко [1] и др. Так, особый интерес представляет дис-

сертационное исследование А. В. Васильевой «Контркультура в условиях тоталитарного общества (на примере контркультуры Германской Демократической Республики)». Автор предлагает три подхода к определению контркультуры: культурфилософский (контркультура в широком контексте как механизм изменения культуры), социологический (как альтернативная культура) и исторический (как молодежные протестные движения в США в 1960-е гг.) [2, с. 23–28].

Объектом данного исследования является феномен контркультуры, *предметом* выступают структурно-функциональные основания типологии интерпретаций контркультуры.

Цель статьи – выявление структурно-функциональных оснований типологии интерпретаций контркультуры. Для достижения цели поставлены такие задачи, как рассмотрение особенностей современных интерпретаций контркультуры; анализ основных концепций сущности контркультуры; определение основных подходов к интерпретации контркультуры, исходя из структурно-функциональных аспектов понимания.

Изложение основного материала. Понятие контркультуры является достаточно новым для гуманитарной науки и несет в себе несколько смысловых доминант, определяющих основные подходы к его рассмотрению и интерпретации. Термин «контркультура» введен в научный оборот американским социологом Т. Роззаком в работе «Создание контркультуры: Размышления о технократической цивилизации и ее юной оппозиции» (1969 г.), посвященной анализу молодежных протестных движений в 1960-х гг.: «Его интересовали настроения, ценности и стиль жизни молодого поколения США. Провозглашение молодежью идей «революции ценностей», «революции сознания», «новой жизненной философии», «альтернативного стиля жизни» и изменения «качества жизни» легли в основу борьбы с доминирующей культурой» [3, с. 200]. Описываемая Т. Роззаком контркультура представляла собой инструмент борьбы и протеста против чужеродных,

по мнению части общества (в основном молодежи), элементов: индустриализации, технизации, урбанизации и усиления потребления [17].

Сегодня контркультура в культурологии рассматривается в широком смысле как «ядро возможной будущей культуры» [12, с. 5]. Основой для операционализации контркультуры является ее соотношение с доминирующей (официальной) культурой, что наилучшим образом, на наш взгляд, отражает структурно-функциональный подход. Если исходить из понимания культуры как определенной функции общества (Т. Парсонс), основы социального взаимодействия, которая упорядочивает человеческое поведение с помощью общепринятых норм и ценностей (подробнее см.: [15]), то контркультура подразумевает под собой механизм смены культурных норм и ценностей, что обуславливает ее движение и приводит к замещению одной культуры другой. Рассматривающий контркультуру в широком смысле П. С. Гуревич отмечает, что процесс развития культуры, отнюдь, не является плавным приращением новых элементов, так как при отсутствии противоречий внутри самой культуры «человечество располагало бы сегодня разветвленной монокультурой» [5, с. 323]. Новые культуры и культурные формы, радикально отличающиеся друг от друга, появляются из-за того, что «в культуре постоянно происходят сдвиги парадигмального масштаба» [2, с. 24]. Они и представляют собой контркультуру. В культурологии широкое определение контркультуры дано В. К. Королевым, охарактеризовавшим ее как «...деятельность по разрушению доминирующей системы культурных ценностей, замена их новыми, во многом противоположными по своим характеристикам ценностям старой культуры» [10, с. 83–84].

На сегодняшний день существует достаточно большое количество исследований рассматриваемого феномена, которые мы попытаемся объединить по двум *ключевым подходам*.

Первый и самый распространенный подход — *социально-политический*.

Это осмысление контркультуры как феномена, порожденного молодежными протестами. Данное понятие, как уже было отмечено выше, было введено Т. Розаком для дефиниции молодежных движений, не вписывающихся в социальные нормы и границы. Как отмечает Т. Б. Щепанская, в середине прошлого века «...молодежь была осознана как источник социальных проблем в обществах Запада. К этому периоду относится популярность определения молодежных движений в терминах «контркультуры»» [19, с. 27]. Контркультуру как порождение молодежных протестных движений рассматривает и В. К. Сергеев: «К явлениям субкультуры или контркультуры в современной молодежной культуре мы относим неформальное молодежное движение или объединение. Это альтернативные формы культуры, связанные с процессом создания и выработки нового отношения к миру» [16]. Эту форму культуры старались не замечать. Такие термины, как *underground* и *subterranean culture*, как нельзя лучше подчеркивали нежелание общества видеть ее проявления (см., например: [17]). При данном подходе контркультура приобретает черты маргинальные, так как в основном речь идет о социальных группах, не нашедших себя в обществе, не приемлющих его нормы, ценности, идеологию и т. п. Она представляет собой «стратегию противостояния» [19, с. 28].

Здесь контркультура значительно сближается по своему пониманию с субкультурами. Нередко между контркультурой и молодежными субкультурами исследователи ставят знак равенства, более того, термин субкультура изначально интерпретировался в таком же контексте (подробнее см.: [3, с. 191–220; 19]). Этот подход настаивает на преемственности между данными явлениями. Так, В. К. Сергеев отмечает, что существует прямая зависимость между контркультурными движениями в середине XX века в США и современными молодежными субкультурами, перенявшими ряд специфических черт. На сегодняшний день такие неформальные движения

не вызывают резкого отторжения ввиду плюралистичности и разновекторности ценностей самой культуры, и как таковая современная молодежная контркультура, позиционирующая свою антисоциальную направленность и ценностную исключительность, отсутствует [7, с. 127]. Е. Омельченко, рассматривая контркультуру при изучении молодежи, интерпретирует ее как специфическую субкультуру, с помощью которой «...молодые люди стремятся отыграть этот мир, отводить для себя культурное пространство в соседстве и в социальных институтах, реальное время для отдыха и досуга, нужное им место <...> Субкультуры помогают молодым выделить и присвоить себе территорию в округе» [14, с. 75]. Контркультура, как и субкультуры, рассматривается здесь как механизм адаптации молодого поколения, инструмент инкультурации и преодоления «кризиса идентичности» (Э. Эриксон) [20, с. 139] и альтернативной социализации (И. Б. Громова, Т. Н. Иванова) [4; 8]. Данный подход также можно определить как **функциональный** – он встраивает контркультуру в систему элементов культуры, понимаемой предельно широко как второй природы, созданной человеком. И здесь культура, субкультура и контркультура соотносятся по своему месту и функциям в обществе того или иного периода. То, что является субкультурным или даже контркультурным элементом одной эпохи, в следующую эпоху выступает уже ядром господствующей культуры. Наиболее ярким примером является христианство, в Римской империи бывшее контркультурой, а в Средние века ставшее центром мировоззренческой системы в Европе.

Еще один подход, **этико-аксиологический**, указывает на иной тип ее функций в обществе и связывает контркультуру с преобразованием сознания и мировоззрения личности посредством смены ее ценностного ядра. Так, рассматривая контркультуру, М. Султанова отмечает, что бунт против официальной культуры, порождающий новые ценностно-нравственные установки, является

циклическим, постоянно воспроизводимым на протяжении истории процессом [17, с. 5]. Контркультура как борьба, в том числе против идеологической составляющей, предстает в исследованиях К. Э. Разлогова как альтернатива неоконсерватизму современной западной цивилизации (подробнее см.: [13]). П. С. Гуревич понимал под исследуемым понятием не просто новое мировоззрение молодежи, а «теоретические попытки выразить этот тип мироощущения на языке идеологии» [6, с. 52]. Связь личности, сознания с кризисными состояниями в обществе является основополагающей в понимании контркультуры: «Так, один из идеологов Студенческой революции Г. Маркузе считал главной задачей контркультуры создание нового типа личности, что повлечет за собой обновление сознания. Это повлечет за собой появление новых межличностных отношений, формирование новой системы ценностей и традиций, этических и эстетических норм, т. е. фактически, создание новой культуры, основанной на наслаждении и удовольствии в противовес существующей тоталитарной системе культуры, угнетающей человека» [3, с. 201]. В рамках данного подхода контркультура значительно расширила свое смысловое поле и стала пониматься не только в контексте молодежных движений, но как любое изменение в рамках господствующей культуры, противоречащее ей, противопоставляющее свои ценности общепринятым ценностям и моделям поведения. В таком случае смена ценностных ориентиров идет не при обращении к общезначимым и общечеловеческим ценностям Добра, Красоты, Истины и т.п., а, как отмечает И. В. Ковшова, механизм замены может осуществляться даже под управлением коллективного бессознательного, выраженного «в архетипах и прасимволах различных культурных систем» [9, с. 26]. В определенном контексте это революционный способ смены культурной парадигмы. В данном ключе интересна концепция типологии культур М. Мид как попытка объяснить смены типов культуры (постфигуративная, кофигура-

тивная и префигуративная): при ускорении социальных изменений привычные механизмы передачи культурного опыта становятся бесполезными и утрачивают свое влияние (подробнее см.: [3, с. 201]). Здесь контркультура как раз и выступает подобным механизмом смены ценностного ядра культуры в ответ на социальные требования.

М. Султанова, проводя параллели между контркультурой и постмодерном, называя и то, и другое *состоянием*, акцентирует внимание на переоценке ценностей индустриализма и замене их на нематериальные - стремления к свободе, равенству, терпимости и пр. [17, с. 152]. Рассматривая контркультуру в контексте ее гуманистического потенциала, она определяет данное понятие как механизм «переоценки ценностей, ее осмысление, расшифровку, «раскодирование»» [17, с. 11]. А. И. Бондаренко, определяя контркультуру как противостоящий системе культуры феномен, «...неприятие такого рода системы через отрицание установленных в обществе норм и правил поведения, основанных на определенной системе ценностей» [1, с. 8], подчеркивает ее ключевую роль в обновлении культуры, обеспечении гибкости при смене природных, политических, эконометрических и иных условий существования человека.

Выводы. Таким образом, понятие контркультуры сегодня представляет собой сложный по своей смысловой составляющей феномен. Его интерпретации имеют как узкое, так и широкое значение: от конкретных молодежных протестных движений в середине прошлого века в США (Т. Роззак) до любых резких изменений в ядре культуры, ведущих к ее радикальному преобразованию (П. С. Гуревич, В. К. Королев).

Таким образом, проанализировав основные концепции феномена контркультуры, мы можем предложить два главных подхода к ее интерпретации, исходя из основных функций: *социально-политический* и *этико-аксиологический*. Первый подход представляет собой осмысление контркультуры как особой протестной формы определенных социальных групп (чаще всего молодежи) против чуждых либо не воспринимаемых ими культурных ценностей, социальных норм и отношений. Второй подход акцентирует внимание на личности как носители определенных культурных ценностей. Здесь контркультура является результатом преобразования сознания и мировоззрения человека посредством смены его ценностных установок.

-
1. Бондаренко А. И. Контркультура в социальном развитии: философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Александр Иванович Бондаренко; Башкирский государственный университет. – Уфа, 2011. – 20 с.
 2. Васильева А. В. Контркультура в условиях тоталитарного общества (на примере контркультуры Германской Демократической Республики): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Анастасия Вячеславовна Васильева. – Санкт-Петербург, 2014. – 196 с.
 3. Введение в культурную антропологию: учебник для вузов / О. А. Габриелян, А. В. Швецова, Е. В. Донская, Е. Б. Ильянович, А. А. Коноплева, Н. Н. Кузьмин, А. Ю. Микитинец, О. И. Микитинец, М. В. Сомов. – Симферополь: ЧП «Предприятие Феникс», 2014. – 298 с.
 4. Громова И. Б. Контркультура как адаптивный механизм трансляции социального опыта / И. Б. Громова, В. И. Леонтьева // Социологические исследования. – 1991. – № 10. – С. 78–87.
 5. Гуревич П. С. Контркультура / П. С. Гуревич // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. – Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – С. 322–323.
 6. Гуревич П. С. Музыка и борьба идей в современном мире / П. С. Гуревич. – Москва, 1984. – 128 с.
 7. Ежова О. А. Контркультурные тенденции в современном социокультурном пространстве / О. А. Ежова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – С. 126–132. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontrkulturnye-tendentsii-v-sovremennom-sotsiokulturnom-prostranstve> (дата обращения: 22.11.2022).

8. Иванова Т. Н. Субкультура как альтернативная форма социализации личности / Т. Н. Иванова // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2015. – № 1 (10). – С. 78–81.
9. Ковшова И. В. Философско-теоретическая модель контркультуры: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Ирина Владимировна Ковшова. – Саратов, 2007. – 131 с.
10. Королев В. К. Контркультура / В. К. Королев // Культурология. Краткий тематический словарь. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. – С. 83–84.
11. Микитинец О. И. Неудобные спутники современной культуры, или К вопросу о месте молодежных субкультур / О. И. Микитинец // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 229. – С. 97–100.
12. Миндолина М. В. Контркультура: сущность и существование: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Марина Викторовна Миндолина. – Белгород, 2006. – 34 с.
13. Мельвиль А. Ю. Контркультура и «новый» консерватизм / А. Ю. Мельвиль, К. Э. Разлогов. – Москва: Искусство, 1981. – 264 с.
14. Омельченко Е. Молодежные культуры и субкультуры / Е. Омельченко. – Москва: Институт социологии РАН, 2000. – 264 с.
15. Парсонс Т. Система координат действия и общая теория систем действия: культура, личность и место социальных систем / Т. Парсонс // Американская социологическая мысль. – Москва, 1996. – С. 462–478.
16. Сергеев В. К. Молодежная субкультура в условиях мегаполиса / В. К. Сергеев. – URL: <https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj64-fbv9D7AhXt-yoKHRTEAVcQFnoECAkQAQ&url=http%3A%2F%2Flicei39.ru%2Fdata%2Fdocuments%2FMolodezhnaya-subkultura-v-usloviyah-megapolisa.doc&usg=AOvVaw1m-8bnPTjVG2vLsq7gShoW> (дата обращения: 23.11.2022).
17. Султанова М. А. Философия контркультуры Теодора Розака: (очерк филос. публицистики) / М. А. Султанова. – Москва: ИФРАН, 2009. – 175 с.
18. Флиер А. Я. Культура / А. Я. Флиер // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. – Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – С. 336–338.
19. Щепанская Т. Б. Система: тексты и традиции субкультуры / Т. Б. Щепанская. – Москва: ОГИ, 2004. – 286 с.
20. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон; пер. с англ. / общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – Москва: Прогресс, 1996. – 344 с.

The article is devoted to the study of the specifics of the interpretation of the counterculture in modern humanitarian studies. Two main approaches to understanding this phenomenon are proposed: socio-political and ethical-axiological. They made it possible to define counterculture as a mechanism for changing cultural norms and values, which causes its movement and leads to the replacement of one culture by another.

Keywords: culture, counterculture, subculture, culture dynamics, culture transformation.

К. П. Нескоромный

Музыкальный образ: семиотический аспект

В статье предложен семиотический подход к рассмотрению художественного образа в музыкальном искусстве. Проведен семиотический анализ музыкального образа как сложной иерархической системы, порождаемой посредством музыкального языка, искусства исполнителя и субъективного восприятия слушателя. Показано, что музыкальный образ может трансформироваться в музыкальный символ. Музыкальный символ рассматривается как универсальная категория музыкального творчества, которая «пронизывает» всю музыкальную систему и работает на всех уровнях ее организации.

Ключевые слова: художественный (музыкальный) образ, семиотическое пространство, музыкальный символ, музыкальный язык, образное мышление.

Введение. Любая реальность, вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая. Это утверждение принадлежит Ю. М. Лотману и обосновывает значение семиотических исследований культуры [3]. Следовательно, образ (музыкальный образ) совершает движение в семиотическом пространстве. Вот как можно кратко описать такое движение: музыкальное произведение в нотной записи (статический образ) → исполнение (образ второго уровня) → восприятие слушателем (образ третьего уровня или индуцированный образ) [1].

Поэтому актуальным представляется рассмотрение художественного образа с позиции семиотического подхода, который предполагает получение содержательного и объективного результата, позволяющего продвинуться к познанию и пониманию музыкальных образов. Несмотря на широкий диапазон исследований понимания и интерпретации музыкального образа необходимо заметить, что проблема его трансформации недостаточно изучена.

Цель настоящей работы – исследовать музыкальный образ и его трансформацию с позиции семиотического подхода к изучению музыкальных образов и музыкальной культуры в целом. Предметом исследования является музыкальный образ – сложная иерархическая система, порождаемая посредством музыкального языка, искусства исполнителя и субъективного восприятия слушателя. *Объект* исследования – трансформация музыкального образа.

Изложение основного материала. Приступая к изучению музыкальных образов как феноменальных объектов культуры, необходимо определить, какими средствами может быть произведен такой анализ. Универсальным (и пока единственным по уровню разработанности) инструментом для такого анализа может являться только естественный язык – макросемиотическое средство, позволяющее сформулировать и зафиксировать результаты культурологических исследований. Но всегда ли музыкальные образы выразимы на естественном языке?

Этот вопрос имеет непосредственное отношение к изучаемой теме. Например, в поэзии при создании сложного синтетического образа такой прием, как экфрасис, предполагает использование словесного языка для инкорпорации в него «музыкальных» граней.

Художественный образ (и особенно музыкальный) – это субъективное явление, возникающее в результате предметно-практической, чувственно-перцептивной, мыслительной деятельности. По своей сущности он выступает как целостное отражение реальности, представляет основные категории, такие как пространство, движение, звук, цвет, форма, текстура и т. д. Образное мышление – один из важнейших видов мышления, который выделяется наряду с наглядно-действенным и словесно-логическим. Образы-репрезентации выступают как важный продукт такого мышления и как одно из проявлений его функционирования. Образное мышление может быть как произвольным, так и произвольным. Примером произвольного мышления являются сны, грезы. Примеры произвольного характера широко используются в творческой деятельности человека. Художественный образ, конечно, имеет и материальное воплощение, например, в виде поэтической строфы, живописного фрагмента, нотной строки. Восприятие музыкального образа обеспечивает единство двух принципов – объективного и субъективного, то есть, что непосредственно, объективно просматривается в самом произведении, и те интерпретации, идеи, ассоциации, которые субъективно рождаются в сознании слушателя в связи с ним. Очевидно, что чем шире круг таких субъективных представлений, тем богаче и полнее восприятие.

Ч. Моррисом и Ч. Пирсом, [4; 5] предложено рассматривать семиотику как раздел культурологии. Суть их подхода к изучению культуры заключается в рассмотрении культуры как совокупности знаковых систем. Семиотический подход можно распространить на создание и восприятие произведений искусства. В семиотической системе одни знаки,

сочетаясь с другими, образуют текст. В искусстве обозначаемое художественным текстом (содержание) передается всей структурой произведения, и сам текст становится знаком. Музыкальная система, на наш взгляд, является наиболее сложной, состоящей из множества уровней. Музыкальный язык отражает образно, моделируя явления, эмоции, воспроизводя особенности их реальной структуры. Это то, что отличает его от естественного языка. Музыкальный звук является одним из элементов музыкального языка. Он составляет материальную основу музыки. В музыкальном искусстве, помимо музыкальных тонов, присутствуют шумовые звуки, которые не имеют точной фиксации высоты.

Характерной особенностью музыкального языка является наличие различных уровней (высота звука, ритм, композиция, исполнитель), взаимодействующих друг с другом. Символы, которые функционируют на вышеуказанных уровнях музыкального искусства, накладываются, соединяясь и обогащая друг друга. По своей природе музыка условна, и только сознание воспринимающего человека придает смысл звукам.

Символизация в музыке – это сложный процесс передачи музыкальных явлений, в котором играют роль особенности нервной системы композитора, исполнителя, слушателя, а также уровень их воспитания и образованности. Значение музыкального произведения не считывается, если его код неизвестен потребителю музыкальной информации.

Одним из центральных вопросов является проблема перевода информации с одного уровня языковой системы на уровень другого языка.

В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением является условной [2, с. 15–16]. Объект, выступающий в качестве знака, работает в определенной системе знаков, которую необходимо учитывать при расшифровке музыкальной информации.

В качестве символов в музыке могут выступать отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и

динамические сочетания или строго разделенные музыкальные образы, передаваемые определенной музыкальной конструкцией, жанром и авторским стилем.

Музыка – это символический мир, смысл которого передается специальным искусственным языком. Этот язык состоит из отдельных звуков, их сочетаний и отношений между ними (ритм, темп, мелодия, гармония). В результате получаются мотивы, фразы, предложения, периоды, разделы формы и т. д., а затем целостный музыкальный образ, заключенный в музыкальное произведение. Содержание музыкального произведения воплощается системой музыкальных средств (мелодические, гармонические обороты, особенности строения формы). Все вышеперечисленные элементы, как правило, объединяются в единое целое во время исполнения музыкального произведения. Каждый элемент получает свою смысловую нагрузку и содержит свою собственную информацию. Если вы берете аккорд, то составляющие его тона подчиняются основному. Цепочка аккордов образует нечто целое, но уже на более высоком уровне.

Можно выделить уровни символов музыкальной системы, а затем дифференцировать их. Музыкальный символ проявляется на тональных высотах, ритмическом, композиционном и перформативном уровнях, образуя сложную систему. Музыкальный символ, как и символ в других видах искусства, условен, многозначен. Он включает в свою структуру общее и индивидуальное, частное.

Символ не является статичной схемой, он по-разному многослоен. Общеизвестно, что его значение может быть понято в связи с его дальнейшими символическими связями. Он фактически существует в рамках человеческого общения и передает информацию, не прибегая к прямому изображению, воздействуя на эмоциональную сферу субъекта, включая механизм ассоциаций, которые позволяют понять содержание.

Музыкальный образ – это сложная иерархическая система, которая передается с помощью музыкального языка, являю-

щегося своего рода способом передачи эстетической информации. Эта система находится в постоянном развитии. В работе «Процесс символизации в музыке» Т. В. Лазутина [2] подчеркивает, что теоретически любой музыкальный образ может перерасти в символ. Практика показывает, что зачастую – это длительный образовательный процесс, связанный со многими факторами, усложняющими его протекание. Музыкальный образ обладает разной степенью выразительности и образности, что подтверждает наличие интонаций, передающих риторические фигуры, тип артикуляции, общие очертания характера движения и т. д.

В музыке можно выделить модель символизации: «звук – знак – образ – символ», где звук приобретает значение символа, а символ, в свою очередь, формируется в звуке. Образ-символ формируется из-за наличия противоречия между привычными образованиями, которые его составляют [2, с. 17].

В уже упомянутой работе [2] автор рассматривает иконическую ситуацию в музыке, выделяя трех ее участников и беря за основу модель: субъект, объект и знак, причем интерпретатор-субъект является наиболее важным компонентом.

Музыкальный символ – это универсальная категория музыкального творчества, он пронизывает всю музыкальную систему и работает на всех уровнях ее организации. В музыкальном образе есть что-то неизменное, иначе его смысл должен находиться на стадии постоянного формирования и приобретать ускользающую текучесть. Композитор, запечатлевая замысел в графических знаках, устанавливает рамки, которые должны обрести плоть в процессе восприятия, поскольку звуковая материя богаче схем. Если говорить о соотношении общего и индивидуального в процессе символизации, то необходимо сосредоточить внимание на существовании символизма на двух уровнях: универсальном (общечеловеческом) и индивидуальном в композиционном творчестве. Хотя процесс познания представляет собой единство рационального и чувственного, можно предположить, что

символ в музыке может быть представлен как символы выражения и изображения, дополняющие друг друга [2, с. 17].

Выводы. В результате исследования нами выделена модель символизации «звук – знак – образ – символ», где звук приобретает значение символа, а символ, в свою очередь, формируется в звуке. Образ-символ формируется из-за наличия противоречия между привычными образованиями, которые его составляют.

В настоящей статье оценена значимость семиотического подхода к изучению музыкальных образов и музыкальной культуры в целом. Таким образом, семиотический подход позволяет осуществить анализ динамической трансформации музыкального образа. Перспективы дальнейшего исследования в рассматриваемом направлении связаны с трансформацией музыкального образа эпохи постмодерна.

-
1. Донская Е. В. Эмпирико-семиотический подход к исследованию музыкальной культуры / Е. В. Донская / Культура народов Причерноморья. – 2007. – № 122. – С. 90–93.
 2. Лазутина Т. В. Процесс символизации в музыке: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Т. В. Лазутина. – Тюмень, 2003. – 36 с.
 3. Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1 [Статьи по семиотике и типологии культуры] / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра. – 1992. – 479 с.
 4. Моррис Ч. Значение и означивание: Семиотика / Ч. Моррис. – Москва, 1983. – С. 118–132.
 5. Пирс Ч. Логика как семиотика: теория знаков: Метафизические исследования. Вып. 11 / Ч. Пирс. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 199–217.

The article proposes a semiotic approach to the consideration of the artistic image in the musical art. A semiotic analysis of the musical image is carried out, it is shown that this is a complex hierarchical system generated through musical language, the performer's art and the listener's subjective perception. It is shown that a musical image can transform into a musical symbol. The musical symbol is considered as a universal category of musical creativity, which "penetrates" the entire musical system and works at all levels of its organization.

Keywords: *artistic (musical) image, semiotic space, musical symbol, musical language, imaginative thinking.*

УДК 1(091)

О. В. Резник, Н. Г. Попович

Философема Николая Данилевского и истоки историко-философской концепции Андрея Белого

В статье представлен анализ истоков историко-философской концепции символиста Андрея Белого. Как и Данилевский, Белый пришел к выводу, что источником социальных потрясений в мире является исторически сложившееся противостояние двух мировоззрений – Востока и Запада. Авторы статьи раскрывают замысел историко-философской эпопеи «Восток или Запад», признанной вершины творчества Белого, которая посвящена поискам Россией выхода из исторического тупика.

***Ключевые слова:** литературоведение, историко-философская концепция, философема Николай Данилевского, эпическое наследие, Андрей Белый, Россия.*

Введение. В русской интеллектуальной истории, в сфере дискуссий о русской национальной идентичности, есть яркие личности, надолго определившие направления научного поиска исторической роли славянства, обосновавшие миссию России как его лидера. К числу таких ярких личностей, без сомнения, относят Николая Яковлевича Данилевского, изложившего в книге «Россия и Европа» свое учение о месте нации в мире [4]. В многочисленной научной литературе концепция Данилевского оценивается как вершина пореформенной России. Не однозначно определено ее место и значение, однако никем не отрицается ее влияние на русскую политико-философскую мысль.

Вокруг той же философемы сформированы и историософские искания Андрея Белого, изложенные в его прозе, в частности, в трилогии «Восток или Запад». Собственную историко-философскую концепцию Андрей Белый выстраивает вокруг восприятия России как

образа, созданного слиянием противоречивых начал, образа неоднозначного, соединяющего противоречивые и противоположные элементы.

Постановка проблемы. Андрей Белый чутко ощущал ход исторического времени, поэтому категория истории стала неотъемлемой частью сюжета его произведений. Ощущая некое «раздвоение» во всем, что его окружало, писатель под влиянием философских идей Владимира Соловьева и Рудольфа Штейнера пришел к выводу, что источником социальных потрясений в мире является исторически сложившееся противостояние двух стихий, двух мировоззрений – Востока (азиатского) и Запада (европейского).

Анализ последних исследований и публикаций. Наследие выдающегося символиста анализировалось в статьях и книгах: Р. Иванова-Разумника (Вершины. А. Блок. А. Белый. – П., 1923), К. Мочульского (А. Белый. – Париж, 1955), Е. Ермиловой (Поэзия «теургов» и прин-

цип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М., 1975), Л. Долгополова (На рубеже веков. – Л., 1972), А. Авраменко («Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX в. – Сб. 9. – Тула, 1977), А. Лаврова (Мифотворчество «аргонавтов» // Миф-фольклор литература. – Л., 1978), Н. Крутиковой (В начале века: Горький и символисты. – Киев, 1978), в монографических главах исследования С. Ломтева (Проза русских символистов. – М., 1994), в обобщающем коллективном труде ученых Москвы, Ленинграда, Тарту, посвященном 100-летию со дня рождения писателя (Андрей Белый. Проблемы творчества. – М., 1988) и многих других, в частности, в диссертации К. Поповой «Символика выражения философии Восток – Россия – Запад в прозе Андрея Белого (на материале романов «Петербург» и «Москва»)», непосредственно обращающейся к данной концепции.

Объект исследования – истоки формирования историко-философской концепции Андрея Белого. *Предмет* исследования – философские искания в трилогии «Восток или Запад».

Цель исследования: выявить общность философии Николая Данилевского и истоков историко-философской концепции Андрея Белого.

Задачи исследования: проанализировать пути формирования признания Андреем Белым «удвоенного» влияния на Россию двух разнонаправленных начал; выявить закономерности воплощения идеологических пристрастий Андрея Белого в литературную форму.

Изложение основного материала. В сознании Белого изучаемые понятия постоянно трансформировались. В ранних произведениях художника Запад являл собой начало холодное и рассудочное, а Восток был олицетворением темной, чувственной стихии. Однако впоследствии Белый обнаруживает, что желание Запада подчинить все окружающее строгой логике оказывается родственным самурайскому кодексу Востока, признающего значимость эмоционального, но строго регламентиру-

ющего его проявления. По мнению писателя, именно «удвоенное» влияние на Россию этих двух разнонаправленных начал порождает социальные и психологические потрясения – революцию и душевные драмы. Вот почему в свете своей концепции А. Белый заинтересованно исследует человеческое сознание.

Основа его исканий, несомненно, раннее творчество, первая ступень в становлении «субъективной эпопеи». «Прорваться» сквозь повседневность к Бытию, постичь историю человечества и страны через сущность личности – вот основная цель эпического наследия Белого. Мучительно осознавая неблагополучие России, причины которого коренятся в ее истории, он постепенно приходит к идее духовной революции, когда в индивидуальном мире человека будут обнаружены не только причины всеобщей неустроенности, но и пути к спасению от нее. В связи с этим даже в тех произведениях писателя, где нет непосредственного упоминания об историческом процессе, присутствуют категории Времени и Вечности.

Подлинным носителем духа московской культуры стали для Белого члены семьи Соловьевых (подробно этот вопрос освещен в работе А. В. Лаврова «Андрей Белый в 1900-е годы»). Именно здесь студент знакомится с работами философа Вл. Соловьева, а также воспринимает особый язык – образно-символический, включающий в себя свободные культурологические ассоциации. Хотя Белый нигде не указывает, что учение Соловьева послужило непосредственным толчком к возникновению замысла трилогии, влияние его идей ощущается весьма отчетливо и притом уже в «симфониях».

Следующий (после семьи Соловьевых) источник мировоззрения Белого – университет, не заменяющий, а органически дополняющий прежние. Именно здесь Борис Бугаев усваивает богатейший философский опыт предшественников, пытается сгруппировать вокруг себя единомышленников («Аргонавты»), так же, как и он, ощущающих своеобразие того исторического периода, в который они живут. Поэтому жизненная про-

грамма мыслится Белым в конкретно-временных категориях: эпоха до института – «прошлое», которому нужно сказать решительное «нет»; «настоящее», характеризующее раздвоенностью между естественными науками и страстью к писательству, и «будущее» – «увязка этих двух линий» в мировоззрении [2, с. 381].

Наряду с константным символом раздвоенного сознания – «ножницами» – Белый вводит графическое обозначение процесса жизни: «Мне развитие мое напоминает ломаную, состоящую из отрезков, отклоняющих периодически меня вправо и влево от некоей поволенной линии устремлений моих; взлет – романтика, падение – период скепсиса...» [3, с. 362].

В мемуарах Белый также указывает, что и его теософские взгляды формировались под различным воздействием. С одной стороны, он испытывал влияние «мистического» Древнего Востока, чью стихию представляли А. С. Гончарова, кузина поэта, знаток Индии и «Бхагават – Гиты», а также П. И. Батюшков, ее единомышленник. Они вызывали молодого символиста на споры, указывая на подчиненность европейской культуры «кебу буддизма» [3, с. 70].

С другой стороны, ощущалось влияние западного начала, которое представлено в окружении Белого множеством лиц. «Пройдет несколько десятилетий, и водворятся монголы; и – все поглотят» [3, с. 298] – этот постулат В. И. Танеева, опасавшегося разрушения Европы, был не только активно осмыслен Белым, но и перенесен в сознание литературного героя: сенатора-чудака, ярого западника Тодрабе-Граабена («Серебряный голубь»).

Эмиль Метнер, мыслитель и композитор, прививал Белому философию культуры Запада на материале учений Ницше и Шпенглера. Он же дал обозначение 1902 году, назвав его «годом зари» [3, с. 93]. Этот символ становится устойчивым в ранней прозе Белого. Одновременно с темой зари Метнер ввел в творчество Андрея Белого тему метели как символа мировой смуты и власти немолчаливого рока.

Как видим, История, тесно связанная с культурой Запада и Востока, занимала Бе-

лого в самом начале его жизненного пути.

Пристальный интерес к человеку как объекту творческого познания пробуждает у Белого особое внимание к антропософии – теории о сверхчувственном постижении мира и назначения личности. Это учение, развитое в начале века Рудольфом Штейнером, становится одним из главных источников историософской концепции Андрея Белого.

Понятно, что Белому оказались особенно близки те постулаты антропософии, которые отражали раздвоенность духовной жизни России, так как он – и в этот период, и ранее – пытался сомкнуть «ножницы», преодолев противоречия быта и Бытия. На Россию, согласно Штейнеру, с одной стороны, влияет материалистический Запад, ничего общего не имеющий с русской народной душой, а с другой, Восток, утверждающий власть спиритуальной, то есть оторванной от материи культуры. Преодолеть эти два больших соблазна можно, найдя путь к народной душе. Именно русские, по мнению Штейнера, должны одухотворить разум новыми импульсами добра.

Эти положения легли в основу замысла историко-философской эпопеи «Восток или Запад», признанной вершины творчества Белого, посвященной поискам Россией выхода из исторического тупика. Однако сама антитеза «Восток – Запад» впервые прозвучала уже во второй «симфонии» автора, то есть значительно раньше увлечения штейнерианством. Данное обстоятельство позволяет утверждать, что осмысление мессианской роли России, находящейся в силу своего географического положения между двумя полюсами мировой цивилизации, шло у Белого от личного философского опыта, а не от посторонних влияний, которые воспринимались лишь в результате собственных идеологических пристрастий. Бесспорно, мировоззрение писателя основывалось не только на творческой интуиции или на изучении «модных» теорий, но и на реалиях окружающей жизни начала века. Потому-то категория Истории в его произведениях имеет гораздо более широкое содержание, чем вышеупомянутая антитеза.

Первые попытки облечь свои переживания в литературную форму делались еще Бугаевым-гимназистом. А. В. Лавров отмечает, что в этих ранних опытах сказывалось «...юношеское увлечение романтической поэзией и произведениями символизма, новейшими явлениями западноевропейского искусства (живописью и эстетикой прерафаэлитов, драматургией Ибсена и Метерлинка и т. д.)» [5, с. 8], с которыми познакомили начинающего автора в семье Соловьевых.

В этом плане особый интерес представляют два момента: во-первых, что русский символизм писатель, по собственному признанию, открыл для себя уже на рубеже веков (то есть символизм его ранних произведений – интуитивный, оригинальный, органически вытекающий из самого мировосприятия). А во-вторых, ранняя проза литератора являет собой исходную форму всех последующих его произведений в этом роде и открывает не только путь к орнаментальной стилистике зрелого творчества, но и образный ряд последнего.

В трилогии «Москва», которая стала последним звеном в воплощении историко-философской концепции А. Белого, фигурируют два сквозных образа, уподобляемых пауку. Это Москва, оплетенная улицами и переулками словно паутиной, и мещанин Грибиков, соткавший свою сеть из подозрительности и сплетен. В «Аргоннтах», лирической притче, у Белого впервые утверждается образ Солнца как источника света, очищающего душу. Вместе с тем, вопреки символистской традиции, Солнце становится не только спасительным, но и губительным. Вновь оно «взойдет» в романах «Петербург» и «Москва».

Таким образом, в ранних лирических миниатюрах Белый вводит в свою художественную практику не только соответствующие образные средства, но и тот символический аппарат, который найдет дальнейшее применение и развитие в стихотворениях и прозе, основной темой которых станет осмысление исторического хода событий.

В тексте условно-фантастической «Северной симфонии» отсутствует временная определенность. Эпоха, обозна-

ченная как средневековая, практически исключает бытовую линию и характеризуется борьбой света и мрака. Однако трансформированная реальность, северная страна, погруженная во тьму безвластия, ассоциативно связывается с Россией, что позволяет увидеть в «Северной симфонии» размышления о судьбе страны, расслышать отзвук мотива «преодоления зла в себе» через приход к Богу. Эти раздумья будут реализованы в последующем творчестве писателя.

В образной ткани симфонии функционируют понятия Востока и Запада: «Это были мечтатели. Вот они полетели на туманный запад» [1, с. 82], «Оба были в длинных ризах, повитые бледным блеском. Оживленно болтали. Кивали на восток» [1, с. 87]. Уже здесь обе категории имеют не только географическую «подоснову», связанную с восходом и заходом солнца, но и бытийный смысл. Образ солнца является устойчивым символом, поэтому «запад» (закат) оказывается синонимичен темноте, мраку, тайне (вот почему мечтателям ближе запад), а «восток» (восход) олицетворяет собой светлые, чистые, святые начала и соотносится с Богом, апостолом Петром.

Во второй «симфонии» также появляются концептуально значимые эмблемы-обобщения: Город (Москва) и Село (Грязищи), в «Серебряном голубе» трансформирующиеся в Лихов и Целебеево; Запад (умирающая Европа) и Восток (Золотая Орда). Все они оказываются взаимосвязанными. Время, Вечность активно заявляют о себе в каждой картине. Не случайно сквозным здесь становится упоминание о «смеющейся» [1, с. 108] зорьке, которая знаменует собой контраст живого, непосредственного надуманному, умопостижаемому. В финале произведения А. Белый изображает молодую монашку, прекрасную лицом и духом, осыпаемую белыми лепестками яблони и влюбленную в зорьку. В силу своей символичности этот образ ассоциативно связывается с Россией, ее духовностью.

В первой главе второй «симфонии» автор показывает, что процесс религиозного брожения обусловлен самим ходом истории. В комнатах привычно ходит

Вечность – «по-вечному, по-родственному» [1, с. 103]. Это ощущение пронизывает грезы мистика Сергея Мусатова, который «полагал, что завершение синтетического периода той или иной культуры требует личности <...>. Он думал – отсиял свет на западе, и темнокрылая ночь надвигалась из-за туманного океана. Европейская культура сказала свое слово» [1, с. 147]. Традиционно личностями, способными руководить умами людей, считались философы, в первую очередь, философы западные. Но Европа умирает (этому посвящено пространное лирическое отступление, в котором за гробом покойницы идут Ибсен и Ницше, Метерлинк и Гюисманс, Пеладан и Уайльд), поэтому в качестве культурной и духовной опоры необходимо найти нечто свое, национальное, самобытное.

Что же противопоставить культуре Запада? Белый дает ответ на этот вопрос дважды. Первый раз мысль звучит полузашифрованно, художественно оформляясь как пейзажно-бытовая зарисовка русского раздолья и молебна о дожде. Все раздумья Мусатова разворачиваются на фоне пыльной дороги, а музыкальным лейтмотивом третьей главы становится тоскующий голос мужичка: «Одинокий крестьянин, босой и чумазый, затерялся где-то среди нив» [1, с. 153]. Сама логика событий показывает ложность умозаключений Мусатова, их оторванность от жизни: пока он и подобные ему ищут истину на путях мистицизма и философии, оперируя высокими материями и абстрактными категориями, живой человек у них «затерялся где-то», а равнины – «безнадежны». Русский же народ обращается к Богу. Причем Белый видит не только истинное благочестие, но и все «безумные уклоны» русского духа, проявляемые в крестьянстве. Поэтому наряду с сияющим крестом белой церкви, в тексте возникает другой образ: «И все лучшее, что еще не спало, становилось безумием секты (!) и бредом горячки» [1, с. 149].

Второй раз ответ на вопрос, куда же идти России, звучит более определенно и «привязывается» к некоему «проклятому месту», куда Белый приводит

своего запутавшегося героя. Историко-культурная принадлежность обитателей этого места – красноносого, рыжего толстяка и худого кривляки с нависшими черными бровями, грозным взором – Петра-Грозы (он же «голубчик Pierre») [1, с. 186] – устанавливается скорее субъективно, нежели документально. Принимая во внимание такие детали, как «мертвенная бледность», эпитет «грозовой» в связи с именем Петр, можно ассоциативно связать этот образ с фигурой Петра I из «Медного Всадника» и «Полтавы» Пушкина. Зловещее пророчество Петра-Грозы разбивает надежды мистиков на мессианскую роль России в примирении двух враждующих начал: «Какое тут соединение: ведь Запад смердит разложением, а Восток не смердит только потому, что уже давным-давно разложился!» [1, с. 185], «черномазый, красногубый негр – вот грядущий владыка мира!» [1, с. 185].

В «Материале к биографии» писатель так трактует этот символ: «... «губастый негр», появляющийся на страницах четвертой части, есть в то время для меня неосознанный образ всеобщего одичания и вырождения; не только «панмонголизм» грозит Европе, но и внутренне в нас живущий – человек-зверь, человек-негр)...» [1, с. 502]. Его фигура знаменует собой темные силы, которые таятся в каждом из нас, существуют во всем мире.

Очевидно, что в светочех веры, а не в слиянии Востока и Запада видит писатель будущее России. Духовность, упование на Бога и служение ему остаются для Белого нравственным императивом истории. И все же вопрос о мессианской роли России оказывается снят. Через натуралистически-бытовые зарисовки Москвы Андрей Белый доказывает невозможность его разрешения лишь посредством отвлеченного мудрствования: «Это было неспроста: шел вопрос о священном значении России. Проезжали вечерние бочки и решали вопрос отрицательно; на козлах сидели наглые люди и спорили с городовым» [1, с. 125].

Своеобразие авторской концепции Истории состоит не только в тесном переплетении трех планов. По мнению писа-

теля, история подчинена вечной идее возврата. Человек, чтобы стать личностью, должен преодолеть в себе младенческие, «добытийные» страхи. Поэтому он посылается в обыденность на муку. В земной, бытовой жизни человек встречает отражение всех переживаний, которые уже испытывал ранее. Здесь угадывается восточная идея «пустоты», «Небытия». Ведь «Ничто», с точки зрения восточного мирозерцания, – это целостность мира, из которого все рождается и куда все возвращается. А реальный мир есть лишь манифестация этого всеобщего «Небытия», его частное, зыбкое выражение. Преодолев условности своего бренного существования, личность возвращается в круг чистых сущностей, чтобы вновь стать по-детски беспечной. Именно в третьей «симфонии» А. Белый дано совершенно новое понимание не только движения Истории, но и смысла человеческого существования.

Четвертая «симфония» отличается от всех предыдущих – на смену историческим здесь приходят категории теософские. Если следовать предположению, что осмысление реального жизненного процесса происходило у писателя в образах-символах Востока и Запада и соответственно – Деревни и Города, что выход из того тупика, в который попала страна и человечество, ему виделся в Христианстве, то можно утверждать, что эта «симфония» посвящена мистическому дару высшей любви. Из всего семантического «аппарата» своей концепции в четвертой «симфонии» автор использует только понятия Стихии и Веры. С их помощью рассматривается то состояние сознания, которое в «Серебряном голубе» будет названо «богоискательством».

Писатель обращается к глубинам подсознания, приходящего в соприкосновение с внешней средой. Этот момент отмечали многие исследователи творчества писателя. Так, Л. А. Смирнова подчеркнула, что «в «Кубке метелей» выразительно раскрыты мятежные чувствования человека, глубоко разочарованного в идейных, нравственных устоях неправого мира» [1, с. 7]. А. В. Лавров отмечал, что «основная идейная коллизия «Кубка метелей» – противоборство «темного»

времени и «светлой» вечности в душах людей и преодоление власти времени» [5, с. 31]. Как видно, в четвертой «симфонии» История дана автором опосредованно, через состояние внутреннего мира личности. Не случайно сам Андрей Белый был убежден, что создал «документ состояния сознания современной души». Причем весь трагизм современного ему мира увидел в упорном противостоянии человека и Хаосу, и Логосу одновременно. Моральным ориентиром в этом столкновении А. Белый ощутил христианство, о котором писал в дневниковых записях: «Другое же Христианство, которое пришло к нам от Иоанна Богослова – бело, лично, радостно...» [5, с. 127].

Все это позволяет утверждать, что четвертая «симфония» выражала наиболее ярко историко-философские воззрения писателя, а скорее, религиозно-философские. Белый искал дорогу к новому религиозному сознанию, долженствующему спасти Россию от мистики и шарлатанства. В предисловии, однако, писатель оговаривал, что не ведает достоверных способов преображения любви конкретной в религию Любви. Женщина с золотыми волосами ищет всю жизнь воплощение Слова Господня в улыбках, словах и делах окружающих. Белый сразу представляет ее как «невесту ненавистную» [1, с. 259], а ее избранника как «небесного милого» [1, с. 259].

Автором в текст произведения активно вводятся апокалиптические ноты, ведь в сознании людей происходит возвращение будущего в прошлое. Мысли о вешнем конце мира вложены в уста Адама Петровича, который в приступе ревности отрекается от своей божественной любви. Автор отмечает, что в тот момент для героя «потухла Вечность» [1, с. 332], а для героини, лишившейся возлюбленного, не только погасла Вечность, но и Время остановилось. Категория Времени переходит из хронологического плана в психологический.

Сразу следует оговориться, что часть эта лишена каких-либо пространственно-бытовых ориентиров. Однако оценить повествование лишь как устремленное к бытийному было бы неверным, так как

противопоставление неба и земли здесь сохраняется, хотя и на новом материале. Светлова от пустоты светской жизни уходит в тайный скит мистической секты, где становится игуменьей. Она отрывается от хаоса и мрака в лице полковника Светозарова и обретает новую жизнь в объятиях небесного жениха – скуфейника с лазурными очами. Духовное преобразование становится темой финальной части четвертой «симфонии», непосредственно посвященной чуду чистой, платонической любви. Таким образом, четвертая «симфония» оказывается вписанной в контекст историософской концепции Белого.

В «Симфониях» и ранних прозаических набросках намечается мысль об исторической судьбе человечества. Мир видится писателю запутавшимся в бытовых проблемах, отравленным духовным искусом, забывшим о спасении души. Разрешение сложившихся противоречий Белый ищет в личностной ориентации на Христианство.

Выводы. В своих ранних произведениях Андрей Белый показал, что условием созидания нового мира является углубление личностного начала в чело-

веке, в душе которого происходит вызов заложенных веками установок на объективную высшую истину и внешний социальный авторитет. Подобно Николаю Данилевскому, символист пытается определить место России в мире, опираясь на глобальные и философские основания, в частности на противостояние Востока и Запада.

Таким образом, по-нашему мнению, экспериментатор Белый, предвосхитивший многие тенденции развития литературы XX века, уже в ранних произведениях предстает писателем, глубоко связанным с предшествующей русской философской традицией. В своей лирике, прозе, мемуарах он создал оригинальную, хотя и противоречивую, историческую концепцию, которая органично входила в круг историко-философских размышлений, идейно-художественных исканий творческой интеллигенции рубежа веков. Так, в данной статье представлена художественная реализация Белым «настоящего», характеризуемого раздвоенностью. Перспективой исследования можно обозначить «будущее» – «увязка этих двух линий» в мировоззрении и конкретной художественной практике.

1. Андрей Белый: Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. Сборник / сост. Лесневский С. С., Михайлов А. А. – Москва: Советский писатель, 1988. – 832 с.

2. Белый А. На рубеже двух столетий / А. Белый. – Москва: Художественная литература, 1989. – 544 с.

3. Белый А. Начало века / А. Белый. – Москва: Художественная литература, 1990. – 688 с.

4. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. – Москва: Книга, 1991. – 574 с. – URL: https://imwerden.de/pdf/danilevsky_nikolay_rossiya_i_evropa_1991__ocr.pdf

5. Лавров А. В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого / А. В. Лавров // Андрей Белый. На рубеже двух столетий. – Москва: Художественная литература, 1989. – С. 5–32.

6. Попова К. Р. Символика выражения философии Восток – Россия – Запад в прозе Андрея Белого (на материале романов «Петербург» и «Москва»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / К. Р. Попова. – Москва, 2006. – 21 с. – URL: <https://cheloveknauka.com/simvolika-vyrazheniya-filosofemy-vostok-rossiya-zapad-v-proze-andreya-belogo>

The article presents an analysis of the origins of the historical and philosophical concept of the symbolist Andrei Bely. Like N. Danilevsky, Bely came to the conclusion that the source of social upheaval in the world is the historical confrontation between two worldviews – East and West. The authors of the article reveal the concept of the historical and philosophical epic “East or West”, the recognized pinnacle of Bely’s work, dedicated to Russia’s search for a way out of the historical impasse.

Keywords: literary criticism, political and philosophical concept, epic heritage, Andrei Bely.

УДК 378.14:78.072

В. И. Загурский

Система и компонентная структура профессионального воспитания учителя музыки – хормейстера в учреждениях высшего педагогического образования

Автор статьи с позиций системного подхода, компоненты которого отражают его целевую, содержательную, операциональную и аналитико-результативную сферы, рассматривает организационные и процессуальные стороны подготовки педагогов-музыкантов, владеющих целостной системой дирижерско-хоровых навыков и профессионально разбирающихся в деталях художественно-эстетического воспитания учащихся системы общего образования.

Ключевые слова: система; системный подход; перцепция; чувственно-эмоциональная сфера; целевой, содержательный, операциональный и аналитико-результативный компоненты, аналитические центры.

Введение. Динамика развития современного общества, увеличение объема научной информации и быстрое изменение технологий дают основания для нововведений и значительных изменений в системе высшего образования. Сегодня для педагогических работников высшей школы актуальна проблема научно-теоретического обоснования направлений, обеспечивающих качественное сопровождение учебно-воспитательного процесса, внедрения в деятельность учебных заведений новых интересных идей, педагогических инноваций, содействующих формированию качественно новых взаимоотношений между субъектами-

участниками образовательного процесса, в целом, способствующих повышению их общего уровня обучения и адаптации к новым условиям. А это немислимо без основательного изучения педагогом методологии науки, теории своего предмета и процесса его изучения как единой системы научного объяснения.

Постановка проблемы. На острие проблем, которые сегодня решает педагогическая наука, находятся и вопросы подготовки профессионально компетентных педагогов из числа будущих учителей музыки. От того, каким будет современный музыкант-педагог, как он начнет свою педагогическую деятельность, спо-

собен ли будет учитывать требования, которые ставят перед ним общество, передовая теория и практика общего музыкального образования, зависит уровень образованности, воспитанности и культуры школьников. В свою очередь, осмысленный социально-культурный опыт дает педагогу-музыканту обновленные ориентиры, выдвигая требования, которыми он должен соответствовать.

Одним из направлений, ориентированных на осуществление подготовки студентов названного профиля, является цикл дирижерско-хоровых дисциплин, таких как «Класс хорового дирижирования», «Хороведение и методика работы с хором», «Постановка голоса», «Основы певческого дыхания». В ходе их постижения осуществляется подготовка будущего учителя музыки к его профессиональной работе во всем ее объеме – от овладения мануальной техникой, т.е. системой дирижерских жестов, с помощью которых осуществляется управление хоровым или иным музыкальным коллективом, до получения иных компетенций, необходимых для творческого общения со школьниками в системе общего и дополнительного художественного образования. При этом, как показывает практика, каким бы сложным и многогранным комплексом профессиональных качеств (талантом, музыкальным дарованием, призванием, мастерством и волей) не обладал бы музыкант, все эти составляющие останутся нереализованными, если учитель музыки-хормейстер не будет владеть специальными навыками, отражающими специфику деятельности детских учебных и любительских коллективов хорового и вокально-хорового исполнительства в различных их формах и видах, а также опытом организации деятельности таких коллективов.

Подготовка компетентного, гибкого, конкурентоспособного учителя музыки по своей сущностной природе сложна и многогранна, что требует исследования ее с точки зрения системного подхода.

Методологическое значение для понимания и осознания проблем усовер-

шенствования системного подхода в педагогическом образовании, внедрению его теоретических основ и технологий посвящены научные работы В. Беспалько [1], И. Подласого [17], Б. Ломова [13], Ю. Конаржевского [10], М. Поташника [19], В. Шадрикова [24], В. Слостенина [21], Ю. Соляникова [22] и многих др.

Обобщающим мнением названных исследователей является мысль о том, что важнейшими чертами системы как таковой являются расчленение и целостность. Совокупность качественно определенных элементов составляет содержание системы, а совокупность закономерных связей между ними – внутреннюю ее структуру, организованную в целостности разнообразных знаний, объединенных одной идеей и основными требованиями, сформированными в процессе их универсализации, смыслового обогащения. Таким образом, правомерно считать, что системный подход в педагогике направлен на раскрытие целостности педагогических объектов, выявление в них различных типов связей и сведение их в единую теоретическую картину.

Данный посыл в контексте подготовки будущих учителей музыки к осуществлению практической деятельности в детских учебных и любительских коллективах вокально-хоровой направленности выдвигает необходимость анализа учебного процесса с позиций как целого, так и с позиции единичного, или частного, в этом целом. При этом относительно самостоятельные компоненты следует рассматривать не изолированно, а в единой системе взаимосвязей и взаимозависимостей с научными данными по педагогике, психологии, музыковедению и другими смежными с ними науками.

Объект исследования – процесс подготовки учителей музыки в учреждениях системы высшего педагогического образования.

Предмет исследования – комплекс наиболее приемлемых педагогических условий, принципов и психологических установок, обеспечивающих оптимальную образовательную среду для профессиональной подготовки и самореализа-

ции руководителей детских хоровых и вокально-хоровых коллективов.

Цель исследования – выявление содержательного наполнения компонентов организационно-методической системы практической подготовки учителей музыки с развитыми хормейстерскими качествами в учреждениях системы высшего педагогического образования.

Изложение основного материала. Подготовка учителя музыки-хормейстера в процессе целенаправленного развития его музыкально-творческого потенциала, необходимого индивиду для продуктивной, высококачественной музыкальной деятельности, должна быть ориентирована не только на приобретение совокупности музыкально-теоретических и психолого-педагогических знаний, практических умений и навыков. Важно, чтобы формирование этих профессиональных компетенций базировалось на основе интереса и активности самого обучающегося. Сам же знаковый компонент должен выступать в качестве ориентировочной основы для действий выпускника образовательного учреждения в конкретной практической ситуации. Характерными чертами такой подготовки являются трудоемкость и продолжительность, тесная связь, поступательное музыкальное развитие.

Поскольку установление взаимовлияния между общими профессиональными и специальными музыкальными способностями индивида возможно лишь на основе актуализации его духовного потенциала, то и формирование художественного сознания и музыкально-теоретических знаний личности будущего профессионала должно осуществляться одновременно с его общим физиологическим, умственным развитием и интеллектуальным становлением.

Трудоемкость и продолжительность профессионального воспитания хормейстера в общем контексте подготовки учителя музыки в системе высшего педагогического образования обуславливается самой природой музыки, особенностями овладения ею как одной из возможных форм и способов познания и отражения

реальной действительности. Речь идет не только о формировании теоретических знаний, умений и навыков практической деятельности. Прежде всего это связано: а) с созданием во многом искусственной сферы мировосприятия, мышления и чувственно-эмоциональных состояний; б) формированием практических умений и навыков высшего порядка, адекватных пониманию совершенства как категории художественности; в) всесторонним развитием врожденных музыкальных способностей в контексте общего воспитания личности и опредмечивания их как стержневого элемента профессиональной деятельности.

При этом следует помнить, что развитие, воспитание, формирование или другие дефиниции процесса профессиональной подготовки учителя музыки-хормейстера тесно связаны со становлением и развитием психической деятельности индивида. Названные определения характеризуются целенаправленным влиянием на рефлекторные и условно-рефлекторные реакции сенсорно-перцептивной системы, аналитических центров, чувственно-эмоциональной сферы; на достижение адекватности психических реакций и двигательных действий и, наконец, на деятельность головного мозга в целом [18; 20].

Следовательно, можно по праву считать, что профессиональная подготовка учителя музыки с развитыми качествами хормейстера основывается на целом ряде составляющих, связанных в единое целое и объединенных общей функцией. Наличие субъекта обучения (студент), объекта познания и овладения (основы теории, методики, практической музыкальной деятельности) с опорой на закономерности учебно-познавательной деятельности (законы, правила, принципы, методы) и ее результаты (знания, умения и навыки, музыкально-творческие качества и способности) дает основание рассматривать это структурное образование как всеохватывающую обучающую систему. Эффективность функционирования ее обеспечивается тесными ло-

гическими взаимосвязями и взаимозависимостями между большими и малыми составляющими.

Таким образом, профессиональная подготовка учителя музыки-хормейстера с позиции системного подхода вполне правомерна, поскольку она выстраивается в опоре на характеристики системы как таковой.

Отдельно обозначим, что научной базой практической хормейстерской подготовки студентов, ее ведущей линией является индивидуальная направленность обучения, обуславливающая создание надлежащих педагогических условий для поддержания личностного и профессионального роста студентов с целью выработки и развития их индивидуального стиля деятельности. Именно поэтому, по нашему мнению, непрерывное обогащение субъективного профессионального опыта учителя-хормейстера в стенах учреждения высшего педагогического образовательного должно происходить с опорой на элементы личностно ориентированного обучения. Различные аспекты такого подхода способствуют переходу студентов от репродуктивной деятельности к творческой, обеспечивая постепенное развитие их профессиональной самостоятельности. При этом, организационно-технологическими вариантами усиления познавательной деятельности студентов выступают аутогенные тренировки; приемы развития аналитических, интерпретаторских и мнемических способностей; способы выработки профессиональной эрудиции и общего музыкального интеллекта; самостоятельное моделирование дидактического репертуарного блока и др. [5].

Чтобы педагогический процесс был эффективным и давал высокие результаты, в условиях классов дирижирования и ансамбля уже в начальный период организации обучения студентов необходимо основываться на знании личностных их качеств, иметь четкое представление об их индивидуальной восприимчивости, и особенностях индивидуально-психического склада личности. Опора на такую информацию позволит педагогу выстраивать

соответствующие дифференцированные программы, оказывающие корректирующее влияние на развитие профессиональных качеств у студентов, что существенно стимулирует учебную работу.

К примеру, первоосновой в организованном подходе, нацеленном на усвоение студентами технологических и творческих принципов вокально-ансамблевого исполнительства, может служить информация:

- об особенностях их индивидуально-психического склада (темперамент студента и основанные на нем индивидуальная восприимчивость и готовность к усвоению нового материала; степень развитости сознания в его соотношении с познавательными процессами деятельности музыканта). Владение этой информацией усиливает возможности педагога для индивидуального подхода в установлении:

- степени сложности творческих задач, предъявляемых к конкретному студенту, и дает простор для определения характера психолого-педагогического общения с ним;

- личностно-профессиональных качествах музыканта, необходимых для деятельности как отдельного ансамблиста, так и руководителя коллективным творческим процессом (уровневая характеристика степени сформированности общих и специальных музыкальных способностей, на основе которых воплощается в действительность исполнительское мастерство ансамблиста и репетиционная деятельность руководителя коллектива);

- субъективных качествах, позволяющих индивиду выполнять функции самоорганизации, саморазвития и управления различными видами деятельности (коммуникативные, эмоционально-волевые, лидерские, важные для общения с творческим коллективом и его подготовкой к исполнительско-сценической деятельности);

- деловых качествах, являющихся ядром успешной профессиональной самоподготовки и самосовершенствования, основой в выполнении организационно-руководящих и социально-презентационных функций.

Ориентация на индивидуальную направленность обучения, в свою очередь,

требует постоянного совершенствования существующих организационно-методических систем диагностики личностных и профессионально необходимых качеств будущих специалистов [7].

Устоявшееся в педагогической и музыкально-педагогической практике понимание сущности и структуры профессиональной подготовки студентов художественно-творческих профессий позволяет считать, что характеристики методической системы синтезируются в уникальную структуру, компоненты которой отражают целевую, содержательную, операционную и аналитико-результативную сферы. Другими словами, структура профессиональной подготовки учителя музыки-хормейстера включает целевой, содержательный, операционный и аналитико-результативный компоненты.

Рассмотрим подробнее содержательное наполнение каждого из указанных компонентов организационно-методической системы практической подготовки учителей музыки-хормейстеров в высших учебных заведениях педагогического профиля.

Целевой компонент в профессиональном образовании считают чрезвычайно значимым, поскольку он, как отмечают исследователи М. Олешников [16], А. Хуторской [23], Е. Каргина [9], зависит от понимания студентами личного смысла будущей профессиональной деятельности. Именно поэтому в предлагаемой системе профессиональной подготовки учителя музыки необходимо придавать особое значение факторам, влияющим на формирование личностных взглядов, убеждений и собственного профессионального мировоззрения у студента как будущего учителя музыки-хормейстера. С учетом этого основные цели и задачи, способствующие развитию интереса студента к будущей профессиональной деятельности в роли хормейстера, следует определять в качестве приоритетных. Следовательно, основное внимание при подготовке студентов-хормейстеров необходимо фокусировать на ориентацию на профессиональную деятельность с хоровым и вокально-хоровым коллекти-

вами, что содействует созданию условий для их собственной творческой реализации и выстраивания собственной Я-концепции. Этому во многом способствует обращение к дисциплинам гуманитарного и психолого-педагогического циклов. Именно в них заложена важнейшая научная информационная основа для понимания студентами сущности содержания общечеловеческих ценностей, идеалов, качеств индивидуальности и личности, структуры их функций, опыта творческой деятельности, а также способов и средств ее самовыражения

Поскольку доминирующей целью обучения студентов в классе дирижирования выступает развитие их представления о специфике и профессиональной деятельности дирижера, в качестве примера приведем один из вариантов обращения к такому опыту, видимый позитивный эффект которого нашел подтверждение в ходе опытно-экспериментальной работы автора данной статьи [8]. Так, в ходе упомянутого эксперимента, при согласованном единстве с кафедрой хорового дирижирования и преподавателями, ведущими курс дисциплины «Хоровое пение и методика работы с хором», студентам дирижерско-хорового класса, участвовавшим в эксперименте, для углубления в сущность профессиональных вопросов предлагалось включить в учебный материал изучение таких дополнительных вопросов, как «О воспитании дирижера»; «О дирижерском искусстве»; «Творческое общение в исполнительской деятельности дирижера-хормейстера»; «Вопросы психофизиологии дирижирования»; «Формирование дирижерской культуры будущего учителя-музыканта» и др. С этой целью рекомендовалось изучить источники исследовательского и мемуарного характера, отражающие названные выше проблемы с позиций выдающихся музыкантов-дирижеров: О. В. Грибковой [2], А. П. Гриняк [3], Г. Л. Ержемского [4], К. О. Кондрашина [11], М. П. Корсакина [12], И. А. Мусина [14] и др. Результаты такой работы, как правило, подводились по итогам выступлений студентов с развернутыми сооб-

щениями и докладами на конференциях, диспутах и «круглых столах».

Содержательный компонент с опорой на выстроенную содержательную структуру комплекса дисциплин, способствующих качественной подготовке будущего специалиста, раскрывает специфику учителя музыки как дирижера-хормейстера. Сущностное содержание данной структуры осуществляется на основе принципов, форм, методов и условий реализации с учетом особенностей того или иного возрастного периода студента. На различных этапах обучения происходит дальнейшая идентификация психолого-педагогических и профессиональных знаний, интеграция представлений студентов о музыкальной деятельности хормейстера, углубляется осмысление сущности избранной профессии и значимости ее роли в воспитании школьников и, в целом, в социокультурном пространстве.

Практическая реализация полученных знаний студентов происходит на старших курсах, во время прохождения ими практики. В этот период они не только ближе знакомятся со спецификой управления хоровым или вокальным коллективом, но и сами готовы определить стиль руководства, который целесообразнее использовать для достижения творческих результатов. На этом этапе происходит их окончательное самоопределение и профессиональное самосовершенствование, хормейстерские умения подкрепляются эмоционально-ценностным отношением к профессии.

В актив содержательного компонента также следует отнести необходимость развития профессиональных умений и навыков, расширения видов творческой деятельности и интеллектуальных операций, обеспечивающих овладение названными выше элементами.

Формированию опыта организации творческого процесса, выработке собственного стиля управления коллективом во многом способствует и практика работы с творческим коллективом.

Операционный компонент обеспечивает сформированность и полноту

практических умений для осуществления учебно-воспитательного процесса в творческих коллективах вокально-ансамблевой и хоровой направленности, подтверждает уровень готовности студента к самореализации и самосовершенствованию, а также степень развитости его творческих способностей в отношении профессиональной самореализации. Этот компонент, который еще можно определить как процессуальный, является одной из составляющих дидактического процесса. Его процессуальность отражается в формах подготовки к профессиональной дирижерско-хоровой деятельности. Элементы компонента составляют теоретическую (усвоение знаний, содержание) и практическую подготовку (формирование умений и навыков) будущего учителя музыки-хормейстера.

К примеру, в ходе эксперимента, проводимого автором данной статьи, процессуальный аспект самостоятельной учебно-познавательной деятельности студентов обрел следующую концепцию: активная позиция в познавательной деятельности на основе ориентации на самопознание и самосовершенствование; использование общих и профессиональных инновационных компонентов музыкально-педагогического образования с их ведущими принципами – подготовкой к творчеству и направленностью на самостоятельность; опора на комплекс теоретических знаний, полученных ранее; трансформация этих знаний в творческие действия в конкретных проблемно-поисковых ситуациях; поэтапное создание собственных интерпретаций на основе последовательного усложнения творческих задач [6].

В процессе реализации задач названного выше эксперимента выявлено, что целенаправленное опосредованное педагогическое воздействие на выполнение студентами познавательных и творческих задач наиболее результативно при условии сочетания индивидуальных и коллективных форм работы. В качестве коллективных форм выступили: студенческие конференции, диспуты и тематические чтения, мотивирующие к

активной самостоятельной поисковой деятельности; «круглые столы», как одна из творческих форм организованного профессионального общения, где в ходе дебатов выделяется та или иная изучаемая тема как в общей системе знаний по предмету, так и в межпредметных связях; исследовательские практикумы, содействующие более глубокому осмыслению и проникновению в сущность новых знаний и способствующие развитию умения сопоставлять и сравнивать, анализировать и обобщать, выдвигать утверждения и аргументировать их, систематизировать собственные суждения и др.; концерты класса как одна из возможных отчетных форм творческой самоподготовки студентов в приобретении ими профессиональных исполнительских навыков, артистических, творческих и организаторских способностей.

Следует отметить, что на всех этапах профессиональной подготовки студентов ее практическая часть, реализуясь в традиционной дидактической форме – на практических занятиях с хоровым или вокально-хоровым коллективом, является доминирующей. Познавательные цели, которые ставят студентам во время такой практической работы, направлены не только на выявление музыкально-теоретических знаний, но и на то, чтобы дать возможность проявить собственную индивидуальность в управлении коллективом, познать себя в практической деятельности, а также осмыслить свою духовную сущность. Данный компонент работы включает и задачи по развитию наблюдательности и проникающей эмпатии. Эти качества необходимы для определения музыкальных способностей участников, их возрастных интересов, а также для налаживания контакта с коллективом. Немаловажно при этом и решение вопросов, связанных с развитием у студентов перцептивных умений, выражающихся в способностях проникать в духовный мир воспитуемых, при этом объективно оценивая их эмоциональное состояние, что является основой для выработки профессиональных качеств общения с коллективом.

Гарантом получения широкого спектра профессиональных умений учителя выступает обращение к проблеме творческой самостоятельности в процессе усвоения профильных дисциплин. Самостоятельную работу студентов как составную часть операционального компонента следует рассматривать в нескольких проекциях: а) как форму организации учебного процесса; б) как средство формирования навыков самоконтроля, самоорганизации и самокоррекции; в) как предоставление возможности для творческого и профессионального развития личности.

Рассматривая операциональный компонент профессиональной дирижерско-хоровой подготовки, следует отметить, что он может функционировать как на ситуативном, так и на концептуальном уровнях. Ситуативный уровень зависит от эмоционального состояния студента, его интеллектуальной и сенсомоторной деятельности в соответствии с ситуацией и определенной целью. На концептуальном уровне происходит обеспечение знаниями и умениями студентов в контексте процесса самовоспитания, самообразования, саморазвития и самосовершенствования, обусловленного более глобальной целью достижения личностно значимого Я-образа, Я-профессионала.

Аналитико-результативный компонент в системе профессиональной подготовки студентов педагогических заведений к дирижерско-хоровой деятельности является завершающим. Однако в определенной степени он обязателен и при завершении каждой из стадий подготовки студентов. При этом по соответствующим критериям у студентов замеряется уровень профессиональной подготовки, приобретенный в определенном дидактическом периоде. Поскольку результатом усвоения есть знания, способы деятельности, творческие умения, навыки, мировоззренческие ценности, то каждый из предметов цикла дирижерско-хоровых дисциплин, имея свои особенности, представляет собою специфическую часть общей образовательной подготовки.

Вместе с тем анализ современного состояния воспитания учителя музыки, как

отмечалось ранее, выявил определенное несоответствие между содержанием музыкального образования и социальными потребностями общества. В значительной степени такое несоответствие закладывается социальными условиями, в которых система образования сегодня функционирует в целом. Прежде всего это потеря престижности профессии учителя музыки, что обусловило утрату интереса к глубокому овладению знаниями и умениями будущей профессиональной деятельности. Это, в свою очередь, затрудняет реальную актуализацию такой важной образовательной функции, как формирование высокоразвитой духовной личности, вовлечение человека в неисчерпаемую сокровищницу мировой духовной культуры. Поэтому чрезвычайно важно не только исследование процессов в науке, но и отражение результатов этих исследований в содержании подготовки специалистов к деятельности в сфере музыкального образования.

Выводы. Расширение содержания подготовки учителя музыки в ее многосторонней вариантности прежде всего предполагает снятие противоречий между реальной практикой, ориентированной на узкопрофильность будущей профессиональной деятельности, и теми общественными процессами, которые обусловили снижение уровня гуманитарного образования в стране.

Детерминантой профессиональной подготовки компетентного, гибкого, конкурентоспособного учителя музыки является процесс решения разноуровневых общих и частных задач, тесно связанных с содержанием обучения. При этом му-

зыкально-педагогическому образованию свойственен отход от стандартизации с ориентацией на решение профессионально-личностных запросов и возможностей каждого студента.

Представленные в исследовании компоненты системы практической подготовки учителей музыки с развитыми качествами руководителей детских творческих коллективов вокально-хоровой направленности подтверждают свою научную предметность в составляющих элементах. Последние, в свою очередь, проявляются в конкретных учебных дисциплинах, знаниях, практических умениях и навыках, а также в отдельных творческих познавательных качествах, поддающихся освоению и развитию.

Изложенное выше позволяет утверждать, что система профессиональной подготовки учителей музыки с развитыми хормейстерскими качествами – это сложное образование, для которого характерно целенаправленное, логически организованное движение от целого к частному, от общего к конкретному в направлении: цель – задача – содержание – результат. Именно это движение (от цели к результату) наряду с музыкальными способностями и музыкально-теоретическими знаниями, усиливающееся социальным фактором значимости деятельности руководителя творческого коллектива вокально-хоровой направленности, является «энергетическим источником» и механизмом эффективного функционирования системы профессиональной подготовки современного учителя музыки.

1. Беспалько В. П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения / В. П. Беспалько. – Москва: ИПРО, 1995. – 192 с.

2. Грибкова О. В. Творческое общение в исполнительской деятельности дирижера-хормейстера / О. В. Грибкова. – Москва: Ас-Траст, 2008. – 186 с.

3. Гриняк А. П. Формирование дирижерской культуры будущего учителя-музыканта / А. П. Гриняк // Личность – слово – социум: материалы VIII Международной научно-практической конференции – Минск: Паркус плюс, 2008. – С. 93–96.

4. Ержемский Г. Л. Некоторые вопросы психофизиологии дирижирования / Г. Л. Ержемский // Музыканту исполнителю. – Москва, 1992.

5. Загурский В. И. Воспитание творческой самостоятельности студентов в курсе дирижерско-хоровых дисциплин как способ формирования личности будущего учителя музыки / В. И. Загурский // Наука и инновации в современных условиях: сборник статей международной научно-практической конференции: в 4 частях. – Уфа: ООО «Аэтерна», 2017.

6. Загурский В. И. Из опыта организации самостоятельной учебно-познавательной деятельности студентов в процессе дирижерско-хоровой подготовки в структуре высшего музыкально-педагогического образования / В. И. Загурский // Современное состояние и перспективы развития научной мысли: сборник статей международной научно-практической конференции: в 2 частях. Ч. 2. – Новосибирск: Омега, 2016. – С. 127–138.
7. Загурский В. И. Психологические аспекты музыкально-исполнительской подготовки студентов в классе дирижирования / В. И. Загурский // Современные тенденции развития науки и технологий. – Белгород. – 2016. – № 6–7. – С. 51–56.
8. Загурский В. И. Формирование профессиональной компетентности дирижера-хормейстера в контексте подготовки учителя музыки / В. И. Загурский // Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции. – Пенза, 2019. – С. 77–87.
9. Каргина Е. М. Анализ целевого компонента процесса профилизации образовательной среды / Е. М. Каргина // Молодой ученый. – 2014. – № 4 (63). – С. 987–989.
10. Конаржевский Ю. А. Технология системного подхода к анализу, самоанализу и совместной аналитической деятельности руководителя школы и учителя / Ю. А. Конаржевский. – Челябинск, 1989.
11. Кондрашин К. П. О дирижерском искусстве / К. П. Кондрашин. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение. – 1970.
12. Корсавин М. П. Мысли о дирижерском искусстве / М. П. Корсавин – Одесса: ПЛАСКЕ, 2008. – 156 с.
13. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии / Б. Ф. Ломов. – Москва: Наука, 1984. – 443 с.
14. Мусин И. А. О воспитании дирижера: очерки / И. А. Мусин. – Ленинград: Музыка, 1987. – 247 с.
15. Нигматов З. Г. Теория и технологии обучения в высшей школе: курс лекций / З. Г. Нигматов, Л. Р. Шакирова. – Казань 2012.
16. Олешков М. Ю. Современный образовательный процесс: основные понятия и термины / М. Ю. Олешков. – Москва, 2006.
17. Подласый И. П. Педагогика. Новый курс: учебник для студентов высших учебных заведений. В 2 кн. Кн. 1 / И. П. Подласый – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 576 с.
18. Подуровский В. М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. М. Подуровский, Н. В. Сулова. – Москва: Гуманитарно-издательский центр ВЛАДОС, 2001. – 320 с.: ноты.
19. Поташник М. М. Как развивать педагогическое творчество / М. М. Поташник. – Москва: Знание, 1987. – 78 с.
20. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под ред. Г. М. Цыпина. – Москва: Академия, 2003. – 368 с.
21. Слостенин В. А. Введение в педагогическую аксиологию: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / В. А. Слостенин, Г. И. Чижакова. – Москва: Академия, 2003. – 192 с.,
22. Соляников Ю. В. Организация научно-исследовательской деятельности в магистратуре университета / Ю. В. Соляников // Исследование современных педагогических проблем / под ред. Е. С. Заир-Бек. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 80–87.
23. Хуторской А. В. Педагогическая инноватика: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / А. В. Хуторской. – Москва: Академия, 2008. – 256 с.
24. Шадриков В. Д. Новая модель специалиста: инновационная подготовка и компетентностный подход / В. Д. Шадриков // Высшее образование сегодня. – 2005. – № 9.

The author of the article, from the standpoint of a systematic approach, the components of which reflect its target, content, operational and analytical-productive spheres, considers a number of organizational and procedural aspects of the training of music teachers who have an integral system of conducting and choir skills and who are professionally versed in the details of artistic and aesthetic education of students general education systems.

Keywords: *system; systems approach; perception; sensual-emotional sphere; target, content, operational and analytical-effective components, analytical centers.*

УДК 78:7.071.2(470)

Э. Р. Зарединова, В. Ю. Урываева

Сценическая жизнь оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова: от традиционного стиля к новаторскому

В статье исследуется опера как синтетический жанр музыкально-драматического искусства. Обзорно представлено творчество Н. А. Римского-Корсакова. На этой основе раскрыт авторский замысел оперы «Снегурочка», проанализирована сценическая жизнь оперы. На этой основе авторами выделены наиболее яркие сценические постановки оперы и выявлена взаимосвязь между историческим контекстом и режиссерской трактовкой замысла композитора. Представлены вариации режиссерских прочтений оперы в отечественной и зарубежной практике, что послужило поводом для сравнения традиционного и новаторского стилей постановки. Анализ интерпретаций оперы позволил констатировать, что разнообразие режиссерских постановок не повлияло на музыкальную фактуру произведения, однако видоизменило концепцию «Снегурочки», раскрыв иное видение либретто, что доказывает актуальность и востребованность оперы для современного слушателя.

Ключевые слова: опера, Римский-Корсаков, опера «Снегурочка», сценическая жизнь, постановки, режиссер, интерпретация, театр, традиционный стиль, новаторский стиль.

Введение. Опера – уникальный жанр музыкального искусства, содержащий сценическое действие, текст, музыку и другие элементы. Первый образец оперы появился во Флоренции в конце XVI века. За несколько веков в мировая музыкальная культура обогатилась значительным количеством оперных сочинений. В России данный жанр приобрел большую популярность, особенно во второй половине XIX века. Одним из выдающихся композиторов этого периода был Н. А. Римский-Корсаков. Его творчество содержит большое количество сказочных опер.

Наиболее популярной из них является опера «Снегурочка» – одна из наиболее поэтичных в творчестве композитора. Данное произведение сыграло большую роль в развитии музыкального

театра. Композитор в сказочной форме прославляет добро, любовь к людям, неотразимую силу искусства, его красоту. Покоряет и народность сказки, созданной по мотивам русского фольклора, насыщенность ее древними языческими обычаями и обрядами, обилие песен, близких к народным.

Актуальность проблемы и жанровое своеобразие определяется повышенным интересом к опере «Снегурочка» театральных режиссеров, музыкальных критиков как прошлого столетия, так и современности.

Объектом исследования является опера «Снегурочка» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Предмет исследования – сценическая жизнь оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (анализ традиционного и новаторского стиля).

Цель исследования – проанализировать традиционную и новаторскую режиссерские трактовки сценической жизни оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова.

В качестве методов исследования применялся метод целостного анализа и сравнительно-исторический. Материалом для исследования послужили научно-просветительские статьи, монографии, энциклопедическая и учебно-методическая литература, посвященные оперному творчеству Н. А. Римского-Корсакова и постановкам оперы «Снегурочка».

Изложение основного материала. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) – выдающийся русский композитор, занимавшийся педагогической, общественной и литературной деятельностью. Автор мемуаров «Летопись моей музыкальной жизни». Его творческое наследие включает практически все жанровые разновидности: оперы, симфонии, симфонические сюиты, музыкальные картины, фантазии, вокально-инструментальные, камерно-инструментальные сочинения и др. Композитор является автором 15 опер, многие из которых написаны на сказочные сюжеты и содержат фольклорный материал. Влюбленность автора в русскую природу, русские народные песни, сказочный народный сюжет позволили создать чудесную сказку-оперу.

Подзаголовок и жанровое определение «Снегурочки» – «Весенняя сказка». Это сочинение о весне, о человеческих чувствах, пробудившихся в ледяной душе главной героини. В опере также воспеваются силы природы и любви. Композитор использовал подлинный фольклорный материал – песни «Ай, во поле липонька», «Купался бобер». Земной мир, к которому относятся Бобыль, Бобылиха, берендеи, Мизгирь и Купава, противопоставлен сказочному миру, воплощающему силы природы (Дед Мороз, Весна и Леший). Главная героиня объединяет эти два мира и представлена полупрозрачным персонажем.

Композитор уделял большое внимание инсценизациям своих опер, пытаясь

донести до слушателя глубину смысла, идею народности, заложенную в его сочинениях. Не менее важным для автора было желание добиться признания со стороны музыкантов и критиков. Сценическая судьба первых его опер складывалась довольно сложно. Как и П. И. Чайковский, он вынужден был бороться за то, чтобы его сочинения ставились на оперной сцене. Этому препятствовал императорский театр, которым управляли чиновники, не разбирающиеся и не понимающие тонкостей оперного искусства. Сам император Николай II являлся главным цензором и часто запрещал оперы «кучкистов».

Директор императорских театров И. А. Всеволожский высказывался по этому поводу следующим образом: «Мы должны прежде всего угодить царской фамилии, затем вкусу публики и только в третью очередь художественным требованиям искусства» [2, с. 5]. Так цензура демонстрировала свое непрофессиональное отношение к искусству. Театральная дирекция снимала с репертуара многие произведения Н. А. Римского-Корсакова, так как в них нужно было «вслушиваться» и понимать глубину их смысла. В те времена была востребована музыка развлекательного характера, не затрагивающая философские, жизненные проблемы и ценности человека. Также предпочтение отдавалось не русским операм, а итальянским и французским..

Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова – глубоко реалистичное оперное сочинение, в основе которого лежит одноименная пьеса А. Н. Островского. Б. Г. Асафьев писал, что данная опера стала «откровением и как литературное, и как музыкальное произведение» [1, с. 164]. В ней отразились не только мировоззрение композитора, но и настроения, господствующие в тот период.

Сценическая жизнь опер – реализация режиссерских интерпретаций оперной партитуры и либретто на различных сценах и в разное время. Существенное влияние на постановку оперных спектаклей оказывает дирижер. Сценическая жизнь «Снегурочки» началась на сцене Мари-

инского театра, премьера которой состоялась 10 февраля 1882 г. Несмотря на то, что оперный спектакль прошел с успехом, мнения относительно него разделились. Так, Э. Ф. Направник, дирижировавший премьерой, ставил ее успех под сомнение, так как не понимал особенности драматургии и жанра оперы. По словам писателя И. Ф. Тюменева, зрители вели себя странно: если в верхних ярусах зала было шумно, раздавались восторги оперой, то в партере воцарилась полнейшая тишина. Однако, когда на сцену вышел сам композитор, то он был удостоен оваций всего зала [5, с. 307]. Многие номера бисировались, в том числе песня Леля, исполнявшаяся по несколько раз.

В целом постановка оперы оказалась роскошной, на нее было затрачено около 30 тысяч рублей. Ведущие партии исполнялись знаменитыми певицами, среди которых выделялись Анна Бичурина (партия Леля) и Феодосия Велинская (партия Снегурочки). Несмотря на это, сам композитор не был в восторге от премьеры. Он не мог примириться с многочисленными купюрами, выполненными по требованию главного дирижера [5, с. 307].

Обращаясь к воспоминаниям Николая Андреевича в «Летописи моей музыкальной жизни», читаем следующие его слова: «...многое по мелочам в продолжение всей оперы было пропущено. Искражен был также финал действия. Что делать! Приходилось терпеть» [5, с. 306]. Рецензенты не поняли и не оценили по достоинству оперу. Они восприняли ее как сказочно-развлекательное произведение, не обратив внимания на такие особенности, как народность, лиризм и поэтичность.

Настоящая сценическая жизнь оперы «Снегурочка» началась с постановки в Московской частной опере 8 сентября 1896 года. Оперный спектакль имел огромный успех. Как отмечал редактор журнала «Наше наследие»: «...труппа очень приличная, исполнение ровное, постановка вполне удовлетворительная, солисты и хор имели вполне заслуженный успех» [7]. Рецензенты, оценивая спектакль, восхищались богатыми декорациями живописца В. М. Васнецова, костю-

мами из настоящих народных одеяний. Сценические костюмы персонажей сочетали элементы различных стилей: встречались кафтаны, узкие брюки, греческие туники, скифские головные уборы. Дед Мороз был одет в длинную шубу, а внешний вид Леля напоминал греческий костюм: трико с остроконечной шапкой на голове [4].

Яркое впечатление произвел звучный хор с полным составом. Среди солистов были: В. В. Осипов (партия Берендея), Е. Я. Цветкова (партия Снегурочки), К. Ф. Нума-Соколова (партия Купавы). Многие критики отмечали поэтичность постановки, в которой сочеталось сказочное и реальное, а также выдержанный народный стиль. Певец и режиссер В. П. Шкафер описывал свои впечатления от увиденной оперы: «...удивительная весенняя сказка, внушающая необычайно нежное чувство русской природы и глубоко поэтизирующая древнеязыческий крестьянский быт» [8, с. 133]. Его привлекали образы прелестной Снегурочки, простодушных берендеев, трогательного хора слепцов. На сцене были лес, богатый красками, палаты берендеев, украшенные узорами. Важным в постановке стало единство музыкального, живописного и пластического элементов. Если в Мариинском театре Весна-Красна выходила на сцену из-за кулис, то в этом спектакле она спускалась.

Эффект и образность спектаклю придавали декорации. В. М. Васнецову удалось передать в них настроение и характер оперы: огромные сугробы, откуда выползали птицы, реалистичная сцена проводов Масленицы.

Е. Я. Цветкова смогла бесподобно передать пленительный образ главной героини: в начале это беззаботная, шаловливая девочка с холодным сердцем, которой чужды любые страсти, а к концу оперы – девушка с жизненной экспрессией, познавшая чувство любви. По мнению И. В. Липаева, среди артисток особенным исполнением выделялась К. Ф. Нума-Соколова, исполнявшая партию Купавы. Она была не только талантливой певицей, но и драматической

актрисой. Исполнительница с точностью передала чувства и образ своей героини: жгучую страсть, сменяющуюся трогательной грустью и отчаянием [3, с. 127].

Анализ традиционного стиля сценической жизни оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова позволяет перейти к новаторской режиссерской интерпретации.

Среди современных версий оперного спектакля «Снегурочка» рассмотрим постановку в Мариинском театре 2004 года (дирижер В. А. Гергиев, режиссер А. В. Галибин, постановщик Г. Л. Цыпин). Постановка оказалась прогрессивной и смелой в исполнении, многие музыкальные критики ее осудили, так как великолепная трактовка дирижера, прекрасное, эффектное звучание оркестра было перечеркнуто «болезненными сценическими ухищрениями» [6]. Также театральные обозреватели не восприняли Лешего в облике бомжа, Берендея, представленного китайским императором, его придворных в скафандрах. Вместе с тем спектакль обрел большое количество поклонников. Эстетика гармонично сочеталась с безобразным, однако последнее также имело черты прекрасного. Пространство сцены не было загромождено декорациями. В данной ирреальной постановке большинство участников – не живые персонажи, а маски. Что касается главных персонажей, и в первую очередь Снегурочки, то «первоначальный мир корсаковских образов» был сохранен [4]. Титульную партию исполняла Анастасия Кулагина, гармонично сочетающая в себе хрупкость, обаятельность, полетность голоса, культуру звука и понимание образа.

Проанализируем новаторскую трактовку «Снегурочки», принадлежащую одному из самых известных оперных режиссеров современности – Д. Ф. Чернякову (дирижер М. П. Татарников). Постановка состоялась на сцене Париж-

ской национальной оперы в 2017 году. Мнения относительно спектакля также разделились: французская пресса писала о блистательном спектакле и восхищенных зрителях [2], русское же издание «Ведомости» отозвалось критически на новаторскую постановку, где главная героиня представлена школьницей, попавшей в летний лагерь хиппи. В данной интерпретации вместо языческой Руси и народных костюмов показана обычная репетиционная аудитория и современная одежда. Весна-Красна изображена руководительницей детского ансамбля, Дед Мороз – отставным военным, а Лель – хиппи в длинной майке. Главную партию исполнила выдающееся сопрано – Аида Гарифуллина. Ее героиня трогательна и в то же время трагична.

Таким образом, сценическая жизнь оперы «Снегурочка» формировалась под воздействием различных факторов, но, несмотря на это, идейность и принцип народности сохранялись. Режиссерский подход отразился в интерпретационном многообразии вариантов оперных постановок, каждая из которых является сочетанием искусства и мастерства дирижера, режиссера и драматурга.

Выводы. Анализ интерпретаций оперы в традиционном и новаторском исполнении позволяет утверждать, что данные прочтения практически не повлияли на идейный замысел композитора и музыкальную ткань оперы. Однако они видоизменили концепцию «Снегурочки», раскрыв свое видение либретто, а также доказали актуальность и востребованность оперы у современного зрителя. Сценическая судьба «Весенней сказки» выступает многогранным пространством для режиссерских экспериментов, основанных на личном жизненном и профессиональном опыте постановщиков, временном контексте и особенностях социокультурной среды.

-
1. Асафьев Б. В. Об опере / Б. В. Асафьев // Избранные статьи. – Изд. 2-е. – Ленинград: Музыка, 1985. – 336 с.
 2. Верещагин А. «Снегурочка» растопила сердца парижан / А. Верещагин // L'observateurrusse. – 2017. – 18 апреля. – URL: <http://rusoch.fr/lang/ru/cult/snegurochka-rastopila-serdca-parizhan.html> (дата обращения: 25.10.2022).
 3. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века / А. А. Гозенпуд. – Ленинград: Музыка, 1971. – 267 с.
 4. Матусевич А. «Снегурочка» в Мариинском театре / А. Матусевич. – URL: <http://www.belcanto.ru/10022001.html> (дата обращения: 25.10.2022).
 5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва: Музыка, 1980. – 454 с.
 6. Рудица Р. «Снегурочка» в Мариинской опере / Р. Рудица // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 3 [37]. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/snegurochka-vmariinskoj-opere/> (дата обращения: 25.10.2022).
 7. Хмелева Н. Художники мамонтовской оперы: От живописи к театру / Н. Хмелева // Наше наследие. – 1998. – № 46. – С. 128–136.
 8. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания, 1890–1930 гг. / В. П. Шкафер. – Ленинград: Издательство Театра оперы и балета имени Кирова, 1936. – 256 с.

The opera as a synthetic genre of musical and dramatic art is revealed in the article. N.A. Rimsky-Korsakov's work is reviewed, which made it possible to highlight the opera "The Snow Maiden". On this basis, the author's idea is revealed and the stage life of the opera is analyzed. On this basis, the authors have identified the most striking stage productions of the opera and revealed the interaction between the historical context and the director's interpretation of the composer's idea. The variations of the director's readings of the opera in domestic and foreign practice are presented, which served as a reason for comparing the traditional and innovative styles of staging. The analysis of the interpretations of the opera revealed that the variety of director's productions did not affect the musical texture of the work, but modified the concept of the "Snow Maiden", revealing a different vision of the libretto, which proved the urgent and relevance of the opera for the modern listener.

Keywords: opera, N.A. Rimsky-Korsakov, opera "The Snow Maiden", stage life, productions, director, interpretation, theater, traditional style, innovative style.

А. А. Сеттаров

Репрезентация классической музыки в современном видео

Сегодня сложно рассматривать современную музыкальную культуру отдельно от видео, поскольку актуальным трендом XXI века является музыкальный клип. В статье проанализировано становление этого жанра, начиная с первого использования классической музыки в кинематографе. Рассматривается постепенное влияние развития технологий на создание качественного звукового образа, который в синтезе с образом визуальным формирует новый культурный продукт. Автор выявляет основные современные вызовы, с которыми может столкнуться классическое музыкальное произведение в медиaprостранстве.

Ключевые слова: классическая музыка, кинофильм, видео, медиaprостранство, музыкальное искусство.

Введение. На протяжении всей своей истории видео как структурная единица кинематографа периодически изменяло позиции относительно других элементов этого вида искусства. Теперь же оно вырвалось за пределы кино. Сейчас данное явление вызывает большой интерес у современных исследователей ввиду масштабы и степени развития современных технических тенденций.

Отмеченная еще в XX веке проблематика трансформации классического произведения искусства остается актуальной, обретая новые формы, благодаря развитию современного медиaprостранства и связанных с ним уникальных форм репрезентации.

Одной из актуальных проблем в современной музыкальной культуре является межпластовое пересечение. С одной стороны, наблюдается стремление представителей классического музыкального искусства удовлетворить вкусы простых людей, результатом чего становится смешение классической музыки с различны-

ми современными направлениями, такими как рок, поп, электроника и др. С другой стороны, очевиден процесс популяризации и тотального распространения такого пласта музыки, который принято называть легкой, массовой, эстрадной или поп-музыкой. Имея цель завоевать внимание широкой аудитории и произвести на нее сильное впечатление, эстрадная и поп-музыка часто обращаются к классическому наследию и его методам.

Научная новизна исследования состоит в комплексном изучении классической музыки на современном этапе, а также взаимовлияния элитарной и массовой культур, формирующих новые смыслы и образы.

Объектом нашего исследования выступает классическая музыка, *предметом* – ее репрезентация в современном мире.

Цель статьи – обосновать генезис классической музыки в видео и кино, а также трансформацию классической музыки вследствие различных форм ре-

презентации. В результате исследования доказано, что классическая музыка, несмотря на сложность репрезентации, остается востребованной в киноиндустрии, рекламе, телевидении.

Изложение основного материала. Использование классической музыки в массовой культуре стало не только тенденцией, но и привело к формированию жанрово-стилистических феноменов: музыкальный коллаж, попурри, различные стилизации и др.

Проблематика слияния различных направлений в искусстве представлена в работах таких исследователей, как Т. Адорно, О. Аронсон [2], Е. Петровская, Ж. Делез, М. Маклюэн [7], Г. Маркузе, Б. Гройс, К. Рычков [9], Б. Кириллова [6] и др. В современной научной школе данное явление часто выступает в качестве объекта исследования ввиду масштабности и степени развития современных технических и культурных тенденций.

Говоря о музыкальном видео, мы констатируем, что немногие исполнители пытаются записывать классическую музыку в современной обработке – Ванесса Мэй, Линдси Стирлинг, Тони Бриттен. Репертуар данных исполнителей включает в себе музыку различных направлений, таких как классическая музыка, симфо-рок, электронная музыка и поп-музыка.

Классическая музыка появляется в кинематографе еще с эпохи немого кино – в качестве музыкального сопровождения, в том числе и для просвещения слушателей [9]. Уже в первом звуковом кино «Певец джаза» вместе с эпизодами и сценами в фильме зазвучала музыка. В отличие от немого кино, музыка здесь не просто сопровождала оркестр или одиночного тапера, а являлась частью сценария. Использование живого звука на экране привело зрителей в восторг, а картина моментально стала одной из самых популярных в США. Это подтверждают и большие сборы на показах «Певца джаза» в кинотеатрах. Беспрецедентному успеху в большей степени способствовало использование в данном фильме режиссером Аланом Кросландом песни о счастье «Blue skies»

(«Синие небеса») американского композитора Ирвинга Берлина в исполнении актера Эла Джонсона. В 1929 году на церемонии премии «Оскар» кинофильм получил специальную премию «за создание первой звуковой картины, произведшей революцию в отрасли».

В полную силу симфоническая музыка зазвучала в фильме «Кинг Конг» (1933), саундтрек к которому написал американский композитор Макс Стайнер [10]. Благодаря его усилиям впервые в истории кино речь была наложена на музыку, достигнута синхронизация слов, звука и изображения. М. Стайнер написал музыку на основе вагнеровской лейтмотивной системы. Каждый актер или персонаж имел свою узнаваемую музыкальную тему (лейтмотив), а само действие обогатилось музыкальным выражением всего спектра человеческих эмоций и переживаний. Так, например, музыка в финале фильма помогла выразить нежные чувства, которые испытывают к женщине, причем в фильме об этом явно не говорилось. Так зародился новый жанр, и классическая музыка обрела небывалую доселе популярность во всем мире.

Относительная простота записи и воспроизведения звука в кино привели к тому, что киномузыка стала частью картины, а музыку к кинофильмам стали записывать лучшие симфонические оркестры мира. Музыка в кино постепенно переставала быть просто сопровождением и фоном, превратившись в активную участницу действия. Кинематографическая эволюция привела к тому, что сегодня музыка не только создает настрой в фильме, а подсказывает зрителю, куда в данный момент необходимо направить свое внимание.

Когда мы говорим о классической музыке в современной культурной действительности, то подразумеваем широкий диапазон медиа, через которые они транслируются [8]. В этом отношении классические произведения искусства трансформируются при их репрезентации. Отмеченная в XX веке проблематика трансформации традиционного произ-

ведения искусства остается актуальной, обретая новые смыслы, благодаря развитию современного медиапространства и связанных с ним новых форм репрезентации. Классическая музыка, как и другие виды искусства, конвертируется в цифровые форматы, в результате чего снижается ряд очень важных характеристик. Современное медиапространство позволяет воспроизвести ранее записанное произведение, транслировать музыку онлайн, а также актуализировать классическую музыку без участия живого исполнения. Соответственно, в современной медиасреде можно проследить трансформацию классической музыки через гаджеты. При этом репрезентация классической музыки через цифровые технологии сказывается на снижении ее исполнительской аутентичности – в результате архивирования и возможности бесконечного воспроизведения. Вопрос о трансформации музыки классической традиции в условиях звукозаписи и возможности ее радиотрансляции поднял еще в 1936 году немецкий философ и теоретик Вальтер Биньямин. В работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он отмечает, что утрата «ауры» привычного восприятия живого исполнения и превращения музыки в повседневный фон может привести к потере аутентичности (подлинности) искусства.

В то же время нельзя отрицать, что технологические преобразования для автоматического воспроизведения звука имеют ряд преимуществ. Во-первых, произведения высокого искусства, к которым мы относим и классическую музыку, зазвучало для большой аудитории. Технологии почти стерли все географические и социальные границы между слушателями. Во-вторых, для просмотра музыки отныне необязательно было посещать массовые мероприятия в крупных культурно развитых городах. Совершенствование систем звукозаписи привело к тому, что провинциальному жителю достаточно было включить радио – и его комната становилась не менее удачным местом для прослушивания и восприятия

музыки, чем концертные площадки, полные посторонних, отвлекающих шумов.

Именно поэтому безупречно выверенное воспроизведение, сбалансированное по акустическому балансу звучания, для массового слушателя оказалось предпочтительнее, чем живое звучание, качество которого напрямую зависело от многих сопутствующих факторов (акустика концертного зала, количество репетиций, профессионализм исполнителей и др.). В скором времени классическую музыку начинают показывать и на телевидении. При этом спрос на нее есть и по сей день: музыку и деятельность различных мировых симфонических и джазовых оркестров, академических хоров и оперных спектаклей освещают телеканалы «Культура», «Mezzo HD», «Mezzo Live HD» и «Classic Music». В настоящее время классическая музыка редко транслируется на радиостанциях.

Необходимо отметить, что звукозапись не только сохраняет музыкальный материал, но и сохраняет творческую функцию, то есть появляется возможность создания качественного звукового образа, что является особенностью музыкального видео. Именно музыка является его ключевой составляющей, формируя смыслы и образы, которые впоследствии визуализируются для массового зрителя.

В процессе создания звукового образа большое значение имеет звукозапись, обладающая почти всеми качествами живого звука. Пространственное решение ее оказывает прямое воздействие на слушателей, отображаясь в слуховых рецепторах. Это достигается благодаря искусству звукорежиссера, который проводит работу в два этапа моделирования пространства фонограммы – звукозапись и сведение.

Первый этап связан с подготовительной работой – расстановкой микрофонов. Второй – работа в студии. Звукорежиссер стремится создать единое пространство фонограммы, используя полученные при записи звучания. Отметим, что профессиональный звукорежиссер обязан знать акустические свойства и выразительные возможности музыкальных инструмен-

тов, которые он записывает. Таким образом, мы видим, что искусство режиссера встает на ступень решения задач, связанных со знанием, и пониманием выразительных возможностей звукозаписи, обеспечивающих создание новой реальности для звукового проектирования и восприятия музыкальных произведений.

Улучшение сочетания видео- и музыкального материала привело к тому, что в начале XXI века медиаиндустрия преобразовала музыку в цифровые форматы, а новым местом ее трансляции стало интернет-пространство. Огромный пласт разнообразных записей, в том числе очень редких, оказался в общем доступе, чаще всего бесплатном. Но вместе с невероятной ценностью данной свободы пришли и новые проблемы, требующие своего решения. Доступность, как известно, нивелирует ценность. В настоящее время найти хорошую запись того или иного исполнителя или произведения становится затруднительным в связи с тем, что поисковые системы одновременно предлагают и профессиональную запись, и любительскую.

Кинематограф подарил нам музыкальный феномен «Реквием по мечте» (2001), названный в честь одноименного фильма американского режиссера Даррена Аронофски. Саундтрек обеспечил мировую известность его создателю – британскому композитору Клинту Мэнселлу. Наиболее запоминающейся является главная музыкальная композиция – «Lux Aeterna», которую часто, по ошибке или намеренно, приписывают знаменитому композитору В. А. Моцарту. Эта путаница возникла вследствие того, что у Моцарта действительно есть недописанное произведение «Реквием», однако оно не имеет никакого отношения к музыке, созданной в XXI веке. Среди других примеров стоит отметить главную музыкальную тему из кинофильма «Список Шиндлера» (1993, автор музыки Джон Уильямс), которую в интернет-пространстве можно встретить под названием «Шопен – Колыбельная для ангела», или музыку к итальянскому фильму «Ромео и Джульетта» (1968, автор музыки Нино

Рота), которую ошибочно принимают за народную английскую мелодию «Зеленые рукава».

Еще одна актуальная проблема современного музыкального видео – нарушение авторских прав в связи с тем, что большая часть аудитории знакомится с классической музыкой посредством различных интернет-ресурсов, а также заимствует ее для создания своих собственных музыкальных клипов. Поэтому медиаиндустрии пришлось пересмотреть всю систему работы, и этот процесс продолжается и в настоящее время.

Так, видеохостинг You Tube стал одной из тех площадок, где за последние несколько лет сформировались новые формы взаимодействия со слушателями и любителями классической музыки. You Tube вернул зрителям возможность непосредственного контакта исполнителя со слушателем посредством представителей большой индустрии: концертных организаций, продюсерских компаний, телевидения, музыкальных студий и т.п. Аудитория сама стала выбирать любимого исполнителя или любимое произведение, исходя из своих вкусов и предпочтений, тем самым делая его известным и популярным. Чем больше просмотров, комментариев и подписок получает видеозапись канала, тем чаще она оказывается в рекомендациях и поисковых системах других пользователей.

Впрочем, здесь есть и другая сторона: исполнитель, наряду с обожанием и восторгом, должен быть готов к резким высказываниям и беспристрастной критике в свой адрес. Помимо этого высока вероятность того, что исполнитель начнет потакать пристрастиям публики, делая акцент на эффектность, выразительность, артистизм, выбирая самые известные и популярные произведения.

Выводы. Несмотря на затруднительность репрезентации классического произведения в рамках современного искусства созидаящая сила видео еще не исчерпана. Классическая музыка используется в киноиндустрии, маркетинге товаров и услуг, в качестве саундтрека рекламируемого контента, а люди слуша-

ют ее как фоновый субстрат, заполняя ею свою повседневность. Проблемой остается то, что в интернет-пространстве наряду с профессиональными музыкантами репрезентируются низкопробные, любительские варианты исполнения классической музыки, которые не соответствуют художественным и эстетическим требованиям к произведению искусства.

Искусство периодически проходит этапы очищения и наслоения. Сейчас, вероятно, пришла пора вновь вырабатывать чистый язык искусства, где аван-

гардистами станут творцы в области музыкального видео как самой востребованной и коммерчески успешной его формы (не только в объеме бюджетов, но и в увлеченности авторов, что в большом кинематографе уже малоприменимо).

Представленное исследование требует углубленной разработки вопросов, связанных с музыкальными клипами. Объяснение функционирования некоторых сторон художественного языка видеоклипов может помочь в творческой практике как музыканта, так и режиссера.

-
1. Алпатова О. Е. Музыкальный клип как феномен клип-культуры / О. Е. Алпатова // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – №1. – С. 148–169.
 2. Аронсон О. Что остается от искусства / О. Аронсон, Е. Петровская. – Москва: Изд-во Института проблем современного искусства, 2014. – 341 с.
 3. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – Москва: Прогресс, 1968. – 143 с.
 4. Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств / О. Булгакова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
 5. Густякова Д. Ю. Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 6 (117). – С. 199–208.
 6. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – Москва: Академический Проект, 2006. – 448 с.
 7. Маклюен Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюен; пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – Москва – Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. – 464 с.
 8. Романов Н. А. Репрезентация классической музыки в современном медиапространстве / Н. А. Романов // Культура и искусство. – 2017. – № 7. – С. 97–104.
 9. Рычков К. Классическая музыка в голливудском кино / К. Рычков // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 1. – С. 148–169.
 10. Levin E. The Celestial Twins at the Source of Music and Cinema / E. Levin // Philosophical School. – 2018. – № 4. – P. 51–58.

At the moment, it is quite difficult to consider modern music culture separately from video, since the current trend of the XXI century is a music video. The article deals with the gradual formation of this genre, starting with the first use of classical music in cinema. The gradual influence of technology development on the creation of a high-quality sound image, which in synthesis with the visual image forms a new cultural product, is considered. Also, the reader is presented with the main modern challenges that a classical piece of music may face in the media space.

Keywords: *classical music, motion picture, video, media space, musical art.*

Ю. В. Федоров

Нравственные метаморфозы и аксиологический дуализм в кинематографических исканиях И. Вырыпаева (на примере художественного фильма «Танец Дели»)

В статье анализируется отечественный художественный фильм режиссера И. Вырыпаева «Танец Дели» (2012 г.) с точки зрения аксиологического дуализма и проблемных идейно-нравственных концептов. Автор поднимает вопросы этического и нравственного осмысления Художником проблемных зон социокультурной реальности и современные трансфузии художественного отражения в контексте постмодернистских кинематографических исканий. На примере фильма «Танец Дели» рассматриваются актуальные аспекты аксиологической амбивалентности отечественного кинематографа как арт-продукта массовой культуры с позиций «нравственной экологии» и смысловых жизненных идеалов.

Ключевые слова: кинематограф, фильм, анализ, морально-нравственные концепты, духовные ценности, текст, постмодернизм.

Введение. Современный системный планетарный кризис (в котором все более угрожающие очертания обретают кризисы духовности и образования) с пугающей быстротой затмевает даже значительные успехи нашей техногенной цивилизации [3; 9; 11; 13; 23]. Объективные эксперты фиксируют все новые формы псевдотворческих мутаций, нравственного опустошения и духовной деградации человека [3; 9; 10; 11; 13; 17]. Социокультурные трансформации очевидны, глубоко противоречивы и имеют глобальный характер. Эксперты-культурологи (В. Бычков, Е. Сахно) усматривают причины этих фундаментальных разломов в ментальной сфере. Публицисты (Э. Тоффлер) и философы (М. Фуко) отмечают значительное переформатирование культуры по принципу «клипа» с легко заменяемыми модулями, лишенными адекватных корреля-

ций с означаемыми объектами и предметами [20; 28].

«Кластеризованная реальность», по убеждению культуролога Б. Соколова, сегодня расчленяется и собирается по «одноразовым стандартам» [19], а личность человека (усиленно преобразуемая в «матрицу»), по мнению философа, филолога и лингвиста профессора М. Эпштейна, уже поставлена под вопрос.

Согласно выводам французского социолога и гуру постмодерна Ж. Бодрийера, современная мировая культура основательно разбита на фракталы с господством симулякров, а ценности старательно вымыты и уничтожены [2]. А по убеждению М. Серто, она незаметно превратилась в нескончаемую комбинаторику симуляций, в бесконечный набор нужных комбинаций программируемой матрицы [18]. Иерархии стали объектом глумления, а «сарказм без бе-

регов», по выражению Э. В. Барковой, утвердился в современной «ауротической» культуре единственной эстетической категорией [1].

Негативные последствия аберраций обыденного сознания современного человечества уже слишком очевидны [9; 17; 18; 19; 21; 29; 33]. Старательно размываемые заокеанскими стратегами нравственные основы западного человека привели к радикальным изменениям в социуме, делая его все более проблемным, дико потребляющим, агрессивным и антигуманным [2; 3; 5; 12; 13; 15; 17; 21]. Трудно не согласиться с профессором Ф. В. Лазаревым, писавшим о приближении современной мировой цивилизации к роковой черте: «Мы столкнулись с ростом деструктивных начал как в обществе, так и в самом человеке, с явлениями общественной и культурной деградации, с мировыми войнами, с региональными и этническими конфликтами, с усилением преступности» [10, с.139].

В результате геополитических трансформаций, нарастающей глобализации, модных постулатов постмодернизма, тотальной вестернизации и уродливых форм массовой культуры негативные социокультурные тренды активно меняют сознание и наших соотечественников [3; 9; 11; 17; 29; 32]. Достаточно посмотреть, например, научно-документальные фильмы режиссера Г. Царевой «Антимир: изменение реальности» и «Я хочу остаться человеком», чтобы задуматься над проблематикой трансформации внутреннего мира современного индивида, постоянно подверженного жесткому воздействию извне. В этих фильмах приводятся убедительные доказательства встраивания (посредством культурного влияния) западных социально-поведенческих программ и психоэмоциональных установок в сознание и подсознание молодых людей [29; 30].

Современный мир стремительно меняется на наших глазах, и эти радикальные перемены, ряд которых имеет фатальный характер и антикультурные очертания, безразличны большинству мирового научного сообщества [9; 13;

15; 16]. Еще 20 лет назад профессора и доктора наук В. А. Лисичкин и Л. А. Шелепин в совместном труде «Третья мировая (информационно-психологическая) война» [12] описали намеченный и активно реализуемый Западом процесс духовной колонизации восточных стран, включая Россию. Об этом же написал в своем двухтомнике «Тайны управления человечеством, или тайны глобализации» генерал-майор К. П. Петров [15]. В данном контексте уместно упомянуть и резонансное исследование С. Петрунина «План Даллеса сработал без Даллеса», в котором автор убедительно доказывает результаты негативного влияния идеологов «коллективного Запада» на духовно-нравственное содержание российской молодежи [16]. Он с большой тревогой отмечает, что сфера культуры сегодня особенно заметно отражает многообразную проблематику и болезненность современного мира. Наконец, на сложность противостояния глобалистам указывал исследователь американского империализма В. С. Качан [7] в своей книге «Планетарный спрут». Обеспокоенный проблемами духовного и физического вырождения, он писал: «Специальные информационные центры стран НАТО, насаждающие обществу «сатанинскую безнравственность», прибегают к ловким приемам и манипуляциям сознанием» [7, с. 153].

Постановка проблемы. Парадоксальный синтез социального пессимизма, апатии и порочности на наших глазах переплавляется в деструктивные художественные концепты и болезненно преломленные художественные образы с аморальными аллюзиями, болезненными ассоциациями и психосексуальными патологичными акцентуациями. В своих исследованиях мы настойчиво констатируем, что современное западное искусство, включая кинематограф, уже давно перенасыщено негативными проявлениями человеческой природы, где агрессия и всякого рода девиации искусно эстетизируются и умело упаковываются в привлекательные тренды массовой культуры (подробнее см.: [15; 18; 19; 20; 21; 23; 24, 25])). Увы,

но и современная отечественная культура оказывается в ряде своих аспектов достаточно противоречивой, проблемной и даже нравственно токсичной.

Наше внимание привлёк по-прежнему активно обсуждаемый в студенческих кругах фильм «Танец Дели», автор сценария и режиссер-постановщик Иван Вырыпаев [26]. Творчество этого современного режиссера театра и кино «достаточно известно» в культурной сфере РФ, оно входит в образовательную программу учебной дисциплины «Современный драматический театр» и отмечено определенным интересом обучающихся. Означенный фильм появился еще в 2012 г., однако с расширением интернет-платформ, активизацией социальных сетей и углублением социокультурных трансформаций он (странным образом) обрел новую волну популярности.

По утверждению интернет-пользователей, фильм просмотрели уже сотни тысяч зрителей, так как картина, в духе минимализма, обладает неким магнетизмом и отражает современные тенденции постмодерна. При этом критических статей об этом фильме, обстоятельных рецензий или объективного искусствоведческого обзора творчества режиссера в СМИ нам найти не удалось. Согласимся, странный культурный феномен.

И. А. Вырыпаев родился в 1974 г. в Иркутске. Там же окончил театральное училище и в 1998 г. основал театр-студию «Пространство игры» в Иркутске. С 1998 по 2002 г. заочно учился в Высшем театральном училище им. Б. В. Щукина на отделении «Режиссер драматического театра». В 2006-м стал арт-директором театра «Практика», а в 2013-м занял должность худрука этого театра, где и ставил спектакли по своим пьесам. Трижды женат. После третьего брака на польской актрисе в 2014 г. эмигрировал в Варшаву. В мае 2022 г. отказался от российского гражданства. Несколько его пьес переведены на европейские языки.

8 марта 2022 г., после начала СВО, И. Вырыпаев обратился с открытым письмом к сорока российским театрам, в которых идут его пьесы, и информиро-

вал, о том, что будет перечислять свое авторское вознаграждение на Украину.

Тем не менее, пьесы и фильмы И. Вырыпаева сегодня пользуются известным спросом в театральных и кинематографических кругах России. Фильмы «Эйфория» (2006), «Кислород» (2009), «Танец Дели» (2012) «Спасение» (2015) и прочие «шедевры» с ненормативной лексикой, безнравственными идеями, идеологическими провокациями и антихристианскими выпадами, поставленные им по собственным сценариям, продолжают в интернет-пространстве будоражить умы российской молодежи. Чего только стоит его открытое письмо от 25.08.2017 г., в котором автор призывает «к освобождению нашего многострадального народа от ига правящей власти» [14]. Оставим это на совести И. Вырыпаева, тем более что инфоповод уже не актуален. Сегодня мы говорим о его фильме «Танец Дели».

Объект исследования – отечественный кинематограф как важнейшее социокультурное явление наших дней. *Предмет* исследования – фильм «Танец Дели» режиссера И. Вырыпаева в контексте его аксиологической дуальности, противоречивой художественности и спорности целого ряда нравственных концептов.

Целью исследования является актуализация влияния отечественного кинематографа на морально-нравственное содержание современного социума, особенно – подростковой и молодежной среды.

Изложение основного материала. Интересующий нас фильм не имеет оригинальной творческой предыстории. В интернете о нем пишут как об артхаусном, «фестивальном кино», некоммерческом кинопродукте, показательном в плане «своеобразной режиссуры» и «отходе от стандартных стереотипов».

Как в капле океанической воды улавливается содержание разных солей, техногенных выбросов, вредных механических веществ и опасных примесей, так и в этом фильме (находящемся в огромном ряду отечественного кинематографа), на наш взгляд, имеется ряд токсичных примесей, делающих его по ряду позиций «опасно

потребляемым продуктом». Не останавливаясь пока на «ядовитых ингредиентах» духовно-нравственного содержания картины, приведем мысль известного философа Ф. В. Лазарева о наполнении отечественной культуры: «... вселенская смесь» явлений, понятий, смыслов, уровней реальности стала проблемой не только философии, но и культуры, где искусство, литература и драматургия изображают какое-то вселенское «ничто», к которому прежние измерения разума и культуры неприменимы» [10, с. 13].

Картина представляет собой мозаику из семи киноновелл с одними и теми же героями и связана с вопросами искусства, смерти и любви.

Никаких захватывающих локаций, натуральных съемок и эффектных постановочных решений в фильме нет. Режиссер сознательно фокусируется исключительно на текстовой составляющей своей ленты. Интерьер съемок – скамья на фоне больницы белой кафельной стены. Так создается нейтральный (стерильный) фон, а может алтарь, где и происходят «исповедальные» диалоги-признания героев фильма. При этом текстовая доминанта, отнюдь, не помогает понять идейно-тематическую основу картины. Чтобы разгадать замысел ленты нужно усиленно пробираться через текстовые завалы, навязчивые словесные повторы, инфермальную «очередность» новелл, а затем сложить всю сюжетную полифонию и вибрирующие смысловые акценты разрозненных кинопазлов в нужное и единое целое.

И. Вырыпаев явно претендует на запредельные концептуальные манифестации, сверхидейность и сверхоригинальную кинематографичность. Его специфическое парадигмальное мышление предлагает зрителю некую киноголоволомку, упакованную в модные одежды деконструктивизма, алогизма и прочих «прелестей» «постмодернистской чувствительности». На поверхность его картины постоянно всплывает фрагментарная экзистенция, сублимированная чувственность, неразгаданный космизм нашего обреченного бытия и десемантизация текста. Однако через «по-

стмодернистские баррикады» мы все же добрались до эпицентра авторско-постановочных задач.

Перечисленные особенности данного кинопродукта определили следующую методологию его исследования: 1) определение логики повествования; 2) литературно-художественный (критический) анализ; 3) идейно-тематический анализ; 4) действенный анализ, включающий событийный ряд и систему взаимоотношений героев; 4) аксиологический анализ с авторской системой ценностей, обнаруживающий основное смысловое содержание и концептуальность всего произведения.

Предлагаем сжатый комментарий-анализ по каждой из семи новелл.

Фильм 1 «Каждое движение» (12 мин.). *Логика повествования.* Танцовщица Катя узнает в больнице, что только что от рака скончалась ее мать. Странная дама не знает, как помочь Кате в ее «горе». Но горя нет, как нет и тени утраты на красивом лице девушки. Наоборот, она смеется и не чувствует душевной боли. Она ждет некоего женатого Андрея, вспоминает свой когда-то исполненный ею в Киеве танец и признается пришедшему к ней в больницу мужчине в своих чувствах. В ответ Андрей говорит о любви к своей жене и советует Кате успокоиться, так как все чувства когда-то исчезают. Затем приходит медсестра, и осиротевшая девушка подписывает документы о смерти матери.

Идейно-тематический, действенный и ценностный анализ. Сразу обращает на себя внимание вопиющая аксиологическая подмена – смерть матери, как ключевое событие данной истории, становится лишь фоном и не играет актерами. Действие персонажей заменяется искусственным словесным общением, насыщенным беспричинными повторами и эффектом отстранения. Немотивированный и постоянно меняющийся темпоритм разговора героинь усиливает ощущение неестественности и даже фальши. Система К. Станиславского (в игре актеров) явно игнорируется, так как героини «не слышат друг друга». Нет актерских оценок, пристроек, пауз и т. д. Заявленные

режиссером темы смерти, танца и любви лишены ценностной иерархии, зато сразу же заявляется их относительность.

В этой новелле впервые в контексте смерти звучит словосочетание «пустая формальность», а дальше оно рефреном пройдет через весь фильм. Так, уже с самого начала картины обозначаются черты постмодернизма: алогизм, относительность, дегуманизация, ощущение хаоса и абсурдности бытия. Смысловые акценты отсутствуют, а идейно-тематическая размытость намеренно подчеркивается режиссером.

Фильм 2 «Внутри танца» (10 мин.). *Логика повествования.* На той же сцене, в ответ на Катину признанию, Андрей рассказывает о любви к своей жене. Девушке больно, но мужчина уходит, а в кадре появляется уже известная нам дама и извещает героиню о смерти ее матери?! Возникает «эффект дежавю». Весь следующий фрагмент мы уже видели в первой новелле. Кате вновь предлагается коньяк, но она отказывается, так как совсем не чувствует страшной потери. Героини снова говорят о загадочном танце, но девушка переключается на «почти святого» Андрея, и тот тут же возвращается в кадр, узнав о смерти Катининой мамы. Он признается Кате в любви, но якобы погряз в своих комплексах и во лжи.

Идейно-тематический, художественно-критический и действенный анализ. «Прием рондо» (варьирование основной темы) становится доминирующим в общей структуре фильма. Повторы, связанные с уходами и возвращениями одних и тех же героев, заявлены режиссером как ключевой концептуально-постановочный ход, а дефрагментация превращается в основной принцип киноповествования. Логика сюжетно-фабульных трансформаций отпадает в подобных системных перемещениях. Цепь событий распадается, а потенциальные конфликтные факты обесмысливаются, так как не вычлениваются постановщиком. Цели, задачи и мотивация поступков героев, «плывущих по поверхности псевдоконцептуальных текстов», максимально нивелируются.

«Комбинаторика симуляций» и «клипизация» заменяют жизненную логику героев и дезавуируют их важные психоэмоциональные состояния.

Фильм 3 «Ощущается тобой» (10 мин.). *Предшествующая фабула и логика повествования полностью теряют значение.* В этой новелле обнуляются предыдущие события и «создается» как бы «новая» история, а зритель окончательно теряет причинно-следственные связи. Перспектива внятного сюжетного повествования всего фильма окончательно исчезает. Теперь мать жива, но скончалась жена Андрея. Это событие героями тоже не играет, ибо все в их жизни относительно, непредсказуемо и зыбко.

Действенный и аксиологический анализ. Персонажи не действуют, но по-прежнему слишком много говорят, то раскрашивая текст интонационно, то проговаривая его как не очень важный. Текстовый перемонтаж и лингвистическая эквилибристика занимают режиссера больше, чем смысловое насыщение нового кинофрагмента.

«Загадочный и прекрасный танец» вдруг получает крайне негативную оценку у персонажа, ибо имеет безнравственную природу. Отношение к танцу «Дели» будет меняться по ходу всех новелл как структурных элементов фильма, но причины дезориентирующих аббераций подлинности и нравственной расфокусировки режиссера так и останутся для зрителя за кадром.

Фильм 4 «Спокойно и внимательно» (14 мин.). Обозначенные выше художественно-критический и действенный анализы здесь лишаются актуальности, так как для этой новеллы важнейшей для нас становится аксиологическая препарация авторского текста. Персонажи в своем псевдообобщении настойчиво движутся по ценностной шкале к краю духовной пропасти. Эта и следующая новеллы являются квинтэссенцией идейных концептов всего фильма. В ней главенствует постмодернистская мысль об относительности всего в мире, что никто и ни в чем не виноват, а значит все наши угрызения совести и совершенные в

истории мировые преступления, включая злодеяния фашизма, не имеют значения. Их просто нужно «отпустить в отпуск». Кошунственная идея «бессмысленности» и «относительности» трагического опыта человечества подается автором спокойно и просто, без лишних рефлексий и тени сомнения. Герои запутываются в моральных оценках танца «Дели» и реверсивно мечутся в собственных противоречивых нравственных построениях.

Фильм 5 «И внутри, и снаружи» (13 мин.). *Главенствующим для всей картины окончательно становится аксиологический анализ.* Данная новелла – ключевая в смысловом каскаде фильма, она является максимальным режиссерским концептуальным и доктринальным обнажением. Оно крайне шокирующе. И никаким пафосом буддийской мудрости это не прикрыть. Именно в 4-й и 5-й новеллах И. Вырыпаев цинично разглагольствует о нужности Освенцима, об уничтоженных еврейских детях, из которых в концлагере делали мыло, о мешающих человеку жить концепциях Добра, Справедливости и Холокоста. Все это, по мысли постановщика, надо выбросить из памяти, «отпустить в отпуск» и спокойно «пить жизнь из своей Чаши», не взвешивая на ней добро и зло, сотворенное человечеством, пить без угрызений совести, без осуждения преступлений и зверств фашизма, ибо «все имеет право быть». И пресловутый танец «Дели» тому подтверждение, когда из недр человеческих пороков, низменных наклонностей, преступлений и безумств рождается красота.

Так через постмодернистскую шелуху мы добрались до основной идеи фильма. Главная героиня даже не осознает сути и аморальности сказанного, обнаруживая отсутствие собственного нравственного начала, ведь она и создала «прекрасный» и в то же время кошунственный танец на тему человеческих страданий.

Фильм 6 «И в начале, и в конце» (12 мин.). Логика давно разрушена. Повествование дефрагментировано, а идейные концепты обрели обратные значения и полностью обесмыслились. В этом кинопазле зрителя уже ничего не смущает.

Персонажи бесцельно то уходят, то приходят. Беспричинно пускаются в пустые рассуждения. Бесконечные разговоры об одном и том же ничего не меняют в их поведении, намерениях и поступках, так как ничего этого у героев нет. В их бессмысленной болтовне смерть «лишается» сакральной сущности и трансцендентального измерения.

Автору удается развенчать все ценное для человека. Он заставляет усомниться в универсальности духовности с ее множественными атрибутами и модусами. Красота немотивированно превращается в уродство, а любовь к матери может переродиться в «узоры жуткого танца».

Фильм 7 «И на дне, и на поверхности сна» (10 мин.). И вновь у зрителя возникает пространственно-временной и смысловой диссонанс, ибо он не понимает, кто и когда умер, и почему об этом герои говорят здесь и сейчас. В этой новелле режиссер окончательно и безапелляционно расщепляет и множит инстанции полифонического нарратива и литературного повествования. Он цинично обыгрывает категории виноватых и потерпевших. Меняя местами добро и зло, постановщик словно жонглирует фундаментальными и важнейшими для человека категориями. Действия нет, события нет, смысла во всем происходящем тоже нет.

Таковы краткие сюжетно-смысловые экзерсисы семи кинематографических новелл, представляющих собой странную вязь постоянно повторяющихся текстов, закольцованных темами танца, любви и смерти. Одни и те же герои уходят и возвращаются, чтобы вновь и вновь обнаружить непонимание главных вопросов своей жизни. Текстовые и сюжетно-фабульные рефрены нарочито усугубляют алогизм и дефрагментацию всего киноповествования.

В финале фильма соединенные названия всех новелл проступают на экране: «Каждое движение внутри танца ощущается тобой спокойно и внимательно, и внутри, и снаружи, и в начале, и в конце, и на дне, и на поверхности сна». Претендующее на глубокую философию, данное изречение больше напоминает баналь-

ность или наставления хореографа своему ученику. Но Вырыпаев вряд ли с этим согласится. Он старается придать разговорам своих героев значительную глубину, а высказанным идеям – вселенские масштабы. Это не есть плохо, ибо смысловая инвариантность должна создавать дополнительные грани и неожиданные спектры идейного контура фильма. Но в этой сомнительной смысловой метафизике почему-то меркнет все духовное и просто человеческое. В очерченных режиссерских воззрениях, лишенных нравственного начала, четко проступают концепты деструктивного характера. Герои фильма общаются сентенциями, абстрагируясь от конкретной жизни, и имитируют вымышленную гиперреальность, лишенную чувств, совести, морали, ответственности, долга, исторической памяти и т. д. (Вот почему общение героев кажется таким фальшивым, лишенным естественных речевых нюансов.)

Чтобы глубже понять режиссерскую завороченность «подвижностью текста как процессом структуриации», мы обратились к фундаментальному исследованию постмодернизма И. Ильина [6]. «Текстовый анализ не стремится выяснить, чем детерминирован данный текст <...> цель в том, чтобы увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» [6, с. 288].

Поэтому И. Вырыпаеву не нужны живые люди, для него важнее пережить «множественность текста, открытость процесса означивания» [6, с. 288]. Он не позволяет проследить пути смыслообразования, даже один из возможных смыслов текста. Его цель – помыслить вообще, создать пространство постмодернистского гипертекста с постоянными переходами по ключевым словам (темам) и возможностью его организации мультилинейным способом. В перформатизированном тексте персонажей виден отказ автора от миметического представления события в пользу наррации, события-рассказывания, внешней бессобытийности, отказа от построения персонажа как целостного образа, автореферентность языка и деконструкция

традиционных драматических элементов. Это смешение структуралистских приемов и постструктуралистских идей, стилистический иллюзионизм и литературно-драматургический нарциссизм достаточно очевидны. О важности собственного текста он сам говорил не раз, даже ввел понятие «вырыпаевского театра текста» [4; 8; 22]. Впрочем, о «словоцентричности» и перформативности современной драматургии, определяющими специфику субъектно-объектной организации текста, написано уже немало [1; 3; 8; 25; 31; 34].

Сценарист и режиссер И. Вырыпаев выступает искусным манипулятором, играющим разнообразными фантомами и оттенками смысла при полном его отсутствии. Зритель втянут в постмодернистскую дефрагментированную киноконструкцию, в которой безапелляционно синтезированы пространственно-временные драматургические компоненты.

Главная мысль фильма ясна: жизнь – тот же танец, иногда бытовой, а иногда внешне восхитительный и непревзойденный при всем своем глубинном аморализме и уродстве. «Загадку» танца «Дели» автор так и не раскрывает – она кроется в полярных оценках между эталонным хореографическим произведением искусства и чудовищным гимном человеческой боли и страданиям. Зрителю предстоит поверить, что из ужаса, порока и мерзости может родиться Красота. Но так ли это? Вот почему в ленте отсутствует аксиологическая внятность, зато видны эпистемологическая неуверенность и гносеологическая уязвимость. Режиссер прячется за «авторскую маску», фрагментарность, кодированный модус повествования, двойной код, ощущение мирового хаоса – чистейший постмодернизм. Трудно понять, чего больше в данном кинематографическом опусе – недомыслия или культурной деградации. Не хочется думать, что мы имеем дело с определенным диагнозом режиссера-сценариста, где шокирующая провокация духовно-нравственного порядка соседствует с душевной пустотой и желанием успеха.

Вырыпаеву трудно было жить в России

[4], вписываться в русскую культуру, не использовать в пьесах и фильмах ненормативную лексику [8], трудно держаться в принятых морально-этических рамках [8; 22]. Однако оставим за кадром нашего исследования личность режиссера.

Спорные творческие концепты И. Вырыпаева можно было бы вынести за нравственные скобки. (Мало ли сегодня болезненно преломленных и аморальных арт-продуктов.) Однако подобные режиссерские воззрения, оставленные критикой без внимания, но пользующиеся широкой популярностью у молодежи, весьма опасны, так как скрытое влияние деструктивных идей на сознание молодых людей колоссально и, увы, предсказуемо в обозримом будущем. Примеров негативной социализации и девиантного поведения молодежи в результате подобной мозговой обработки уже предостаточно [7; 10; 12; 15; 16; 21; 32; 34]).

Выводы. В результате проведенного анализа можно утверждать, что фильм «Танец Дели» – своеобразный портал в постпостмодернизм. В нем И. Вырыпаев не только ставит под сомнение универсальность духовности с ее атрибутами и модусами, но и целый ряд ключевых категорий духовного мира человека: красоту, истину, мораль, справедливость,

нравственность, любовь, историческую память и т. д. Авторские интенции бездуховности, безнравственности и аморализма мягко и безапелляционно внедряются в сознание и подсознание кинозрителя.

Сегодня деятельность некоторых отечественных театральных и кинорежиссеров, таких как К. Богомолов, К. Серебренников, Т. Кулябин, А. Марин, Г. Черепанов, М. Станкевич, В. Сигарев, И. Вырыпаев, В. Рыжаков и др., представляет собой едкую смесь из антихудожественных образов, деструктивных концептов, нравственных выпадов, антирусских воззрений и западно-либеральных ценностей. Согласимся, что это серьезный вызов традиционным морально-нравственным константам русской цивилизации и единому консолидирующему полю русской культуры с тысячелетними незыблемыми традициями, нравственными семейными основами и исторической памятью народа. И сегодня, в контексте СВО и актуализации целого спектра проблем духовно-нравственной консолидации русского мира, об этом необходимо говорить прямо и резко, в противном случае завтра сама культура может оказаться вынесенной за скобки современной геополитической и социальной реальности.

1. Баркова Э. В. Какой подход сохранит культуру и ее высокие ценности? / Э. В. Баркова // *Studia culturae*. Вып 15. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та. – 2013. – С. 7–12.

2. Бодрийяр Ж. Порочность зла / Ж. Бодрийяр. – Москва: Добросвет, 2000. – 258 с.

3. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры / В. Бычков, Л. Быčkoва // *Полигнозис*. – 2000. – № 2. – С. 63–76.

4. Иван Вырыпаев: «Разговаривать о смысле жизни в западном мире не очень принято». – URL: <https://poruski.me/2018/12/10/094-ivan-vyrypaev-intervyu/> (дата обращения: 06.10.2022 г.)

5. Игнатов А. А. Стратегия глобализационного лидерства для России / А. А. Игнатов // *Независимая газета*. – 07.09.2000.

6. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – Москва: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001.

7. Качан В. С. Планетарный спрут / В. С. Качан. – Киев, 2004. – 214 с.

8. Курант Е. Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева. – URL: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/261041/kurant_teatr_cudes_avtorskie_strategii_v_gramaturgii_ivana_vyrypaeva_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 07.10.2022 г.)

9. Лазарев Ф. В. Антропологический манифест [Anthropological Manifesto] / Ф. В. Лазарев. – Симферополь: Сонат, 2007. – С. 35–41.

10. Лазарев Ф. В. Многомерный человек. Введение в интервальную антропологию / Ф. В. Лазарев, Брюс А. Литтл. – Симферополь: СОНАТ, 2001. – 264 с.

11. Лазарев Ф. В. Оправдание мудрости: антропологические аспекты цивилизационного развития / Ф. В. Лазарев, М. К. Трифонова. – Симферополь: Сонат, 2007. – 316 с.

12. Лисичкин В. А. Третья мировая (информационно-психологическая) война / В. А. Лисичкин, Л. А. Шелепин. – Москва: Институт социально-психологических исследований АСН, 2000. – 304 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – Москва: Искусство, 1991. – С. 218–260.
14. Открытое письмо драматурга и режиссера Ивана Вырыпаева в поддержку Кирилла Серебренникова. – URL: <https://www.yabloko.ru/publikatsii/> 2017/08/25 (дата обращения: 24.10.2022)
15. Петров К. П. Тайны управления человечеством, или тайны глобализации. Книга 1 / К. П. Петров. – Москва: Академия управления, 2011. – 875 с.
16. Петрунин С. План Даллеса сработал без Даллеса / С. Петрунин // Дуэль. – 1998. – № 24. – С. 36–44.
17. Сахно Е. Г. Власть потребления и кризис социализации / Е. Г. Сахно // Социальный кризис и социальная катастрофа: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 167–172.
18. Серто М. Изобретение повседневности. Искусство делать / М. Серто. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2013. – 330 с.
19. Соколов Б. Г. Кластеризация реальности и «арктическая истерия» / Б. Г. Соколов // Studia culturae. Вып. 15. – Санкт-Петербург. – 2013. – С. 35–43.
20. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – Москва: АСТ, 1999. – 784 с.
21. Трубников Н. Н. Без четверти двенадцать (к вопросу о преодолении духовного кризиса европейской культуры) / Н. Н. Трубников // Вопросы философии. – 1993. – № 1. – С. 48–50.
22. «У этой страны нет цели»: интервью с Иваном Вырыпаевым. – URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/u-etoj-strany-net-celi-ivan-vyrypaev-o-reshenii-pokinut-rossiyu/> (дата обращения: 06.10.2022 г.).
23. Федоров Ю. В. У последней черты / Ю. В. Федоров. – Симферополь: СГТ, 2014. – 192 с.
24. Федоров Ю. В. Феномен вырождения: социокультурные и творческие аспекты / Ю. В. Федоров – Симферополь: СГТ, 2012. – 384 с.
25. Федоров Ю. В. Вырождение: лики и маски современной культуры / Ю. В. Федоров. – Симферополь: ООО «Форма», 2020. – 320 с.
26. Фильм «Танец Дели» И. Вырыпаева. – URL: <https://yandex.fr/video/preview/13314879511226015212> (дата обращения: 02.10.2022 г.).
27. Фуко М. История безумия в классическую эпоху М. Фуко. – URL: <https://www.litmir.me/bgr/?b=101824&p=1> (дата обращения: 03.12.2021).
28. Фуко М. Око власти / М. Фуко // Интеллектуалы и власть. Ч. 1. – Москва: Праксис, 2002. – С. 220–248.
29. Царева Г. Антимир: изменение реальности. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=_wXMbUC3zWE (дата обращения: 10.05. 2019).
30. Царева Г. Я хочу остаться человеком. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B0suNPYDfeM> (дата обращения: 10.05.2019).
31. Шоркин А. Д. Институциональная изнанка культуры / А. Д. Шоркин // Вестник СПбГУ. – Сер. 17. – 2015. – Вып. 2. – С. 85–94.
32. Эпперсон Ральф. Невидимая рука / Р. Эпперсон. – Санкт-Петербург, 1999. – 406 с.
33. Эпштейн М. Н. Мир как матрица. – URL: http://www.chaskov.ru/article/mir_kak_matrisa_25366 (дата обращения 01.11.2021).
34. Яков В. Тень над сценой / В. Яков // Театрал. – 2012. – № 7–8 (96). – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/7094> (дата обращения: 01.04.2022).

The article analyzes the domestic feature film directed by I. Vyrypaev «The Dance of Delhi» (2012) from the point of view of axiological dualism and problematic ideological and moral concepts. The author raises questions of the artist's ethical and moral understanding of the problem areas of socio-cultural reality and modern transfusions of artistic reflection in the context of postmodern cinematic searches. On the example of the film «Dance of Delhi» the topical aspects of the axiological ambivalence of domestic cinema as an art product of mass culture are considered from the standpoint of “moral ecology” and life-sense ideals.

Keywords: cinematography, film, analysis, moral concepts, spiritual values, text, postmodernism.

УДК 94(477.75)

Л. В. Шилова, С. С. Борунов

Проблемы утраты и сохранения объектов историко-культурного наследия Крыма в годы Великой Отечественной войны

В статье рассматриваются некоторые аспекты, касающиеся проблем утраты и сохранения объектов историко-культурного наследия Крыма в годы Великой Отечественной войны. Авторы анализируют факты разрушения, ограбления, уничтожения, присвоения немецкими захватчиками материальных культурных ценностей Крымской АССР в годы Великой Отечественной войны, действия оккупационной администрации, в ходе которых проводилась классификация советского имущества с ориентацией на теорию расового превосходства. Приводятся примеры неоценимого вклада работников культуры и искусства в сохранение культурного наследия Крымской АССР.

Ключевые слова: *Великая Отечественная война, историко-культурное наследие, историко-культурные ценности, историческая память, Крым, «группа Сокол», оккупация, сохранение наследия.*

Введение. Прошлое нашего народа выступает важнейшим ценностным ориентиром, реализуя связь времен и формируя наш генетический код, самоидентификацию личности, общества и государства. Однако культурно-историческая память не должна быть утрачена и забыта. Историческая память сохраняется не только в документах, памятниках и артефактах прошлого, но и хранится в наших сердцах. Таким образом, сохранение памяти, охрана культурного наследия играет важнейшую духовную роль для каждого современного человека и общества в целом. Поэтому дальнейшие исследования по

данной проблематике представляются весьма актуальным.

Вопрос сохранения историко-культурного наследия является крайне актуальным для Республики Крым. События войны и оккупации Крыма немецко-фашистскими захватчиками 1941–1944 гг. сказались не только на гражданском населении и разрушении инфраструктуры полуострова, но также и на его культурной жизни. На оккупированных территориях нацистская Германия занималась присвоением, разграблением, уничтожением историко-культурных ценностей. Проблема сохранения историко-культурного наследия в контексте со-

временной культурной политики Российской Федерации приобрела особую актуальность. Возрастающий интерес к памятникам истории и культуры, материальным и духовным ценностям своего народа требует понимания сущности культурного наследия во всех его прямых и косвенных связях. Поэтому необходима своевременная актуализация этой проблемы на новом уровне с учетом новых реалий сегодняшнего дня.

Данное исследование вносит определенный вклад в общие вопросы постижения и осмысления так называемой антивоенной риторики [6, с. 1], в осмысление феномена так называемой культурной войны [7, с. 1], а также послужит делу патриотического воспитания [8] и формирования идеологических, патриотических ценностей.

Постановка проблемы. Сохранение исторической памяти является неотъемлемой частью политики Российской Федерации в области охраны историко-культурного наследия. Фальсификации истории в этой связи становится более очевидной, а значит, недопустимой. Сохранение и трансляции в обществе важнейших событий, процессов, реальных исторических фактов – одна из важнейших задач просветительской деятельности в вопросах историко-культурного наследия Российской Федерации. Нужно отметить, что историческая память – явление не только научного характера, но имеет ярко выраженную нравственную основу. В современном международном контексте фальсификации истории Великой Отечественной войны предпринимаются попытки деструктуризации нашей исторической памяти, изменение и умышленное умаление значимости в вопросах историко-культурного наследия.

Методы исследования. В качестве основных использовались следующие методы исследования: исторический (в ракурсе исследования феномена в исторической динамике), культурантропологический (в контексте передачи культурных навыков от человека к человеку), диахронический (факты и явления в ре-

жиме хронологической последовательности), синхронический (всесторонний анализ культурного явления вне апелляции к так называемой исторической перспективе).

Крымский полуостров – средоточие исторических, архитектурных и природных достопримечательностей, значительная часть которых является памятниками мирового наследия. Вопросы сохранения историко-культурного наследия рассматривали такие авторы, как А. П. Исаев, К. П. Горшенин, А. А. Соколов, А. В. Басов, И. П. Кондранов, А. А. Степанова, Н. В. Кармазина, А. В. Гончаров и др. Из крымских исследователей необходимо отметить В. Н. Гурковича, В. Г. Зарубина, А. В. Ишина, А. В. Мальгина, М. В. Масаева, В. В. Орехова, О. В. Романько, С. Б. Филимонова, С. В. Ченныка и др. Однако в работах перечисленных выше авторов поставленная в заглавии работы проблема не получила комплексного рассмотрения и анализа, особенно с точки зрения культурантропологической парадигмы, в центре которой – человек с его особыми потребностями духовно-нравственного освоения жизненного пространства.

Объект исследования – историко-культурное наследие Крыма в годы Великой Отечественной войны. *Предмет исследования* – актуализация проблемы уничтожения и вывоза культурных ценностей, сохранения памятников истории и культуры с позиций историософского и культурологического анализа.

Цель: рассмотреть факты утраты и сохранения историко-культурного наследия Крыма в контексте реализации современной культурной политики Российской Федерации. Задачи исследования: 1) охарактеризовать проверки предметов историко-культурного наследия Крыма оккупационной администрацией; 2) выяснить подход к «дегенеративному искусству» с точки зрения нацистской идеологии; 3) определить степень утраты вывоза исторических ценностей Крыма; 4) рассмотреть сохранение культурных ценностей участниками подпольной

группы «Сокол»; 5) актуализировать категории прошлого нашего народа и культурно-исторической памяти как наших универсальных ценностных ориентиров в контексте безальтернативности процесса их сбережения для будущих поколений.

Новизна настоящего исследования заключается в переосмыслении имеющегося исторического материала с позиций историософского и культурологического анализа с акцентом на актуализацию культурно-исторической памяти и великого прошлого в качестве универсальных категорий, позволяющих в перспективе определять и возрождать духовные основы жизни общества.

Изложение основного материала.

Понятие «культурное наследие» толкуется как «материальные и духовные ценности, созданные в прошлом, а также памятники и историко-культурные территории и объекты, значимые для сохранения и развития самобытности Российской Федерации и всех ее народов, их вклада в мировую цивилизацию» [4, с. 5].

Как известно, для германского командования захват Крыма был делом особой стратегической важности. Основная часть Крыма, за исключением обороняющегося Севастополя, была занята немецко-румынскими войсками в 1941 году, а уже к июню 1942 года Крымская АССР была оккупирована полностью.

Следуя расовой теории, нацисты не только уничтожали само население оккупированных территорий, которое они считали «расово неполноценным», но лишало людей их культурно-исторического наследия. Так, согласно документу 149-ПС США-369, представленному на Нюрнбергском процессе, «его (Розенберга) эйнзатцштаб по оккупированным областям имеет право проверять библиотеки, архивы и иные культурные организации всех видов и конфисковать их для выполнения заданий национал-социалистической партии. Положение о проведении совместной работы с вооруженными силами издает начальник верховного командования вооруженными силами по договоренности с рейхслейтером Розенбергом. Необходимые меры в пределах

восточных областей, управляемых Германией, принимает рейхслейтер Розенберг в качестве рейхсминистра по оккупированным восточным областям» [3, с. 496].

Все музеи, библиотеки и архивы тщательно проверялись оккупационной администрацией с целью классификация их имущества на две категории:

– экспонаты музеев (картины, предметы археологических раскопок, скульптуры, музыкальные инструменты, украшения и т. д.), представляющие культурную ценность, архивные документы, которые могли бы прямо или косвенно подтвердить нацистские расовые и исторические теории о принадлежности оккупированных территорий к древнегерманскому государству;

– экспонаты музеев, являющиеся, с точки зрения нацистской идеологии, «дегенеративным искусством», книги, учебные пособия, брошюры, газеты, научные работы, и другое имущество, считающееся «имуществом идеологических противников», представляющих в той или иной мере угрозу для Германии и подлежащее уничтожению.

Оберштурмфюрер Фэстер, попавший в плен в районе города Моздок в 1942 году, на допросе свидетельствовал о том, что в августе 1941 года по собственному прошению был откомандирован в батальон особого назначения при министерстве иностранных дел, находившийся под руководством министра иностранных дел И. Риббентропа. Главной задачей данного батальона, по словам Фэстера, был захват культурно-исторических ценностей оккупированных городов, поиск и изъятие ценных книжных изданий, драгоценностей, имущества научных заведений и последующая отправка их в Германию. Данное письменное заявление пленного офицера Фэстера также было представлено на Нюрнбергском процессе в разделе «Разрушение и разграбление культурных и научных ценностей, культурно-бытовых учреждений, монастырей, церковей и других учреждений религиозного культа» под номером СССР-157.

За годы Великой Отечественной войны, находясь на оккупированных терри-

ториях Советского Союза, такие подразделения, подчинявшиеся рейхсляйтеру Розенбергу и министру иностранных дел Риббентропу, сумели нанести существенный и во многом невосполнимый ущерб культурно-историческому наследию этих территорий. В частности, еще в 1941 году в оккупированной Тульской области немецкими войсками был разграблен музей усадьбы Ясная Поляна, осквернена могила Л. Н. Толстого, вывезены или сожжены ценные экспонаты. Такая же судьба постигла дом-музей А. П. Чехова в Таганроге, дом-музей Циолковского в Калуге, усадьбу А. С. Пушкина в Псковской области, Екатерининский и Павловский дворцы, памятники древнерусского искусства в Новгороде и Пскове.

Не стали исключением и исторические ценности Крыма. Летом 1941 года советское руководство начало мероприятия по эвакуации из Крыма экспонатов и ценностей Алушкинского дворца-музея. Полотна итальянских, фламандских и голландских художников, представлявших экспозицию музея, а также 155 полотен художников Левитана, Сурикова, Айвазовского и Верещагина из коллекции Русского музея Ленинграда были упакованы и размещены на Ялтинской набережной для дальнейшей их загрузки на корабли. Тем не менее, эвакуировать их не удалось, ценный груз был захвачен наступающей немецкой армией и перевезен обратно в дворец-музей Алушки, где его передали в ведение специалистов эйзэнштаба А. Розенберга. Реликвии были изучены и отобраны на отправку в Германию. Большинство картин из экспозиции дворца-музея Алушки были утеряны, лишь малая часть обнаружена после освобождения Крыма весной 1944 года и возвращена в Ленинград. Помимо утраты картин, во время оккупации была уничтожена практически вся фарфоровая коллекция графа Воронцова.

Во время эвакуации немецко-румынских оккупационных войск из Крыма в 1944 году на корабли, перевозившие части отступающих армий и их имущество, были помещены: нумизматическая коллекция Бахчисарайского дворца, бес-

ценные экспонаты раскопок Херсонеса и других музеев Крыма. За время Крымской операции советской авиацией потоплено 65 и повреждено 55 транспортных кораблей, на многих из которых находилось конфискованное имущество крымских дворцов и музеев. По свидетельствам жителей прибрежных сел Западного Крыма, после шторма волны выносили на берег расшитую золотом древнюю одежду, монеты, деревянные, каменные и драгоценные предметы, позднее идентифицированные как экспонаты музеев [2, с. 3].

Крымский полуостров, с точки зрения нацистской расовой политики, имел непосредственное отношение к истории древнегерманского государства. После полного завоевания Крыма в июле 1942 года по инициативе Альфреда Фрауэнфельда, вскоре ставшего генеральным комиссаром округа Крым-Таврия, была организована археологическая экспедиция для обследования руин православного княжества Феодоро. Результаты данной экспедиции интерпретированы самим А. Фрауэнфельдом и археологом В. Баумельбургом как доказательство принадлежности руин Феодоро к типичным образцам германской фортификации [5, с. 182]. На основе этих выводов А. Фрауэнфельд сначала опубликовал справочное издание по истории, природе и экономическому положению генерального округа Крыма-Таврии под названием «Крым», а затем, пользуясь теми же результатами экспедиции, издал книгу «Причины и смысл нашей борьбы». А. Фрауэнфельд рассматривал Крым после победы над Советским Союзом как немецкий курорт, для создания которого необходимо наладить инфраструктуру и провести расовое обследование населения. По результатам обследования, население должно было быть разделено на две группы:

— «расово качественное» – представители национальностей, которые не подлежали уничтожению. Данную группу предполагалось либо оставить в Крыму для обслуживания отдыхающих на курорте немцев, либо депортировать в южную часть Украины;

– «расово неполноценное» – представители цыганской, еврейской и крымчакской национальностей, подлежащих к безоговорочному истреблению [1, с. 82].

Таким образом, мы понимаем степень колоссального невосполнимого ущерба нашей стране, в частности, Крыму, нанесенного немецкими оккупантами в годы Великой Отечественной войны. Сохранение историко-культурного наследия предполагает сохранение национальной исторической преемственности, недопустимости уничтожения этих фактов, обнародование подобных примеров.

Известны многочисленные подвиги, которые совершали сотрудники музеев Крыма, эвакуируя бесценные собрания под бомбежками и обстрелами. Они проявляли небывалое мужество и героизм в сохранении и вывозе в советский тыл историко-культурных ценностей музеев Крыма. Приведем еще весьма показательный пример в группе исторических фактов. Не допустить разграбления наших культурных ценностей удалось подпольной группе «Сокол». Ее участники оказали неоценимый вклад в сохранение культурного наследия Симферополя. В здании театра был организован тайник, в котором подпольщики спасли от разграбления пятитысячную коллекцию театральных костюмов. Узнав о планах оккупантов, работники, рискуя жизнью, замуровали ценный реквизит в подвале театра, заменив его бутафорией более низкого качества. Само здание театра, подожженное отступающими из Симферополя немцами, было спасено выжившими участниками группы «Сокол» Е. Кучеренко, А. Карловым и Я. Бугаенко.

Подпольная группа «Сокол» в начале марта 1944 года была рассекречена аген-

тами симферопольского СД. 18 марта, по окончании спектакля, актеры и сотрудники театра, состоявшие в подпольной группе, были арестованы и после пыток в симферопольской тюрьме 10 апреля расстреляны в урочище Дубки [10, с. 45]. Этот трагический эпизод истории Симферополя необходимо предъявлять настоящим и будущим поколениям как пример самоотверженного патриотизма и успешной борьбы за сохранение нашего общего культурного наследия.

Факты разрушения, ограбления гитлеровцами историко-культурного наследия Крымского полуострова и факты сохранения наших культурных ценностей ценой собственных жизней членов подпольной группы «Сокол», музейных специалистов Крыма – антитезы, будирующие нашу память, чувство патриотизма и гражданственности, бережного отношения к культурному наследию.

Выводы. Таким образом, нами были перечислены мероприятия, проводившиеся оккупационной администрацией по классификации, вывозу или уничтожению предметов историко-культурного наследия Крыма и выяснен подход нацистской идеологии к определению «дегенеративного искусства», который следует признать недопустимым с точки зрения общечеловеческих ценностей. Определена степень утраты вывоза исторических ценностей Крыма; с точки зрения проблем фундаментальной аксиологии – эта степень приближается к так называемой превосходной. Поэтому в ближайшей перспективе необходимо выполнение комплекса мер по восстановлению утраченного. Какими методами и способами это будет осуществляться – тема отдельной перспективной работы.

-
1. Безыменский Л. А. Генеральный план «Ост»: замысел, цели, результаты / Л. А. Безыменский // Вопросы истории. – 1978. – № 5. – С. 82.
 2. Веселовский В. Трюмы, полные сокровищ / В. Веселовский // Комсомольская правда. – 1987. – 19 сент. – С. 3.
 3. Горшенин К. П. Нюрнбергский процесс: сборник материалов / К. П. Горшенин. – Москва: Юридическая литература, 1955. – 629 с.
 4. Гуркина Н. К. Охрана культурного наследия в России: история и современность / Н. К. Гуркина, А. П. Исаев. – Санкт-Петербург, 2011. – 111 с.
 5. Дюличев В. П. Крым. История в очерках. XX век / В. П. Дюличев. – Симферополь, 2006. – 342 с.
 6. Масаев М. В. Некоторые аспекты антивоенной риторики подвижников православия сквозь призму исторической ретроспективы / М. В. Масаев, В. И. Рашковская // Global scientific activities: current issues, achievements and innovations: materials of the I European international research and practice conference February 28th, 2017. Munich, Germany: Scientific publishing center “Open knowledge”, 2017. – 192 p. – P. 5–13.
 7. Масаев М. В. О некоторых аспектах феномена культурной войны / М. В. Масаев, Т. П. Разбеглова // Дискурс-Пи. – 2016. – № 1 (22). – С. 61–66.
 8. Масаев М. В. Патриотическое воспитание: грани культурологии, этики, социальной философии / М. В. Масаев // Научный вестник Крыма. – 2016. – № 5 (5). – URL: <http://www.nvk-journal.ru/index.php/NVK/article/view/101> (дата обращения: 28.05.2022).
 9. Романько О. В. Немецкая оккупационная политика на территории Крыма и национальный вопрос (1941–1944) / О. В. Романько. – Симферополь: Антиква, 2009. – 272 с.
 10. Холендро Д. Крымский областной драматургический театр им. М. Горького / Д. Холендро, Л. Жукова. – Симферополь: Крымиздат, 1974. – 48 с.

The article analyzes the actual facts of destruction, robbery, destruction, appropriation by the German invaders of material cultural values of the Crimean ASSR during the Great Patriotic War. Inspections of the m administration, during which the classification of Soviet property was carried out, with a focus on the theory of racial superiority. Examples of the invaluable contribution of art workers to the preservation of the cultural heritage of the Crimean ASSR are considered.

Keywords: *Great Patriotic War, historical and cultural heritage, Crimea, “Sokol group”, occupation, destruction, looting, preservation of heritage*

Сведения об авторах

Андрейченко Оксана Ивановна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин ФГБОУ «Российский государственный университет правосудия» (Крымский филиал)

Борунов Святослав Сергеевич, аспирант 1-го курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Гаспарян Людмила Сергеевна, кандидат политических наук, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Гаспарян Михаил Владимирович, кандидат политических наук, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций ИММиД ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»

Заботина Анастасия Михайловна, курсант 2-го курса направления подготовки «Правоохранительная деятельность» ФУКОУ ВО «Краснодарский университет МВД РФ (Крымский филиал)

Загурский Владимир Иванович, доцент, декан факультета искусств, заслуженный работник культуры Украины, заслуженный работник культуры АРК, лауреат премии Автономной Республик Крым, кавалер ордена «За заслуги» 3-й степени.

Зарединова Эльвира Рифатовна, доктор педагогических наук, доцент, доцент кафедры биологии, экологии и безопасности жизнедеятельности ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»

Катунина Елена Васильевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Костенко Олеся Владимировна, аспирант 1-го курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Нескоромный Кирилл Павлович, аспирант 1-го курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Попович Наталья Григорьевна доктор политических наук, доцент, профессор кафедры библиотечно-информационной деятельности и межъязыковых коммуникаций ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Резник Оксана Владимировна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и межъязыковых коммуникаций ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Сеттаров Алим Акимович, аспирант 1-го курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Урываева Вероника Юрьевна, магистрант 3-го курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Федоров Юрий Валентинович, кандидат философских наук, заслуженный артист Украины, доцент кафедры театрального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Шилова Лилия Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженная артистка АРК, доцент кафедры театрального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»

Authors

Andreichenko Oksana Ivanovna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Russian State University of Justice (Crimean Branch)

Borunov Sviatoslav Sergeevich, 1st year postgraduate student of the field of study «Theory and History of Culture, Art» GBOWORK «Crimean University of Culture, Arts and Tourism»

Gasparyan Lyudmila Sergeevna, Candidate of Political Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Gasparyan Mikhail Vladimirovich, Candidate of Political Sciences, Associate Professor of the Department of Journalism and Media Communications of the IMMID FSAOU VO «KFU named after V. I. Vernadsky»

Zabotina Anastasia Mikhailovna, 2nd year cadet of the direction of training «Law enforcement» FUKOU VO «Krasnodar University of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation (Crimean branch)»

Zagursky Vladimir Ivanovich, Associate Professor, Dean of the Faculty of Arts, Honored Worker of Culture of Ukraine, Honored Worker of Culture of the ARC, laureate of the Autonomous Republic of Crimea, Holder of the Order of Merit of the 3rd degree.

Zaredinova Elvira Rifatovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Biology, Ecology and Life Safety of the State Educational Institution of the Republic of Kazakhstan «Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov»

Katunina Elena Vasilyevna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Kostenko Olesya Vladimirovna, 1st year postgraduate student of the field of study «Theory and History of Culture, Art» GBOWORK «Crimean University of Culture, Arts and Tourism»

Neskoromny Kirill Pavlovich, 1st-year postgraduate student of the field of study «Theory and History of Culture, Art» GBOWORK «Crimean University of Culture, Arts and Tourism»

Popovich Natalia Grigorievna, Doctor of Political Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Library and Information Activities and Interlanguage Communications of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Reznik Oksana Vladimirovna, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Library and Information Activities and Interlanguage Communications of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Settarov Alim Akimovich, 1st-year postgraduate student of the field of study «Theory and History of Culture, Art» GBOWORK «Crimean University of Culture, Arts and Tourism»

Uryvaeva Veronika Yurievna, 3rd-year Master's student of the Vocal Art direction of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Fedorov Yuriy Valentinovich, Candidate of Philosophical Sciences, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Theater Arts of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Shilova Lilia Vitalievna, Candidate of Art History, Associate Professor, Honored Artist of the ARC, Associate Professor of the Department of Theater Arts of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- О. И. Андрейченко*
Фразеоконцептосфера «Пространство»
в русской лингвокультуре.....3
- Л. С. Гаспарян, М. В. Гаспарян*
Непараметрические методы анализа
в социокультурном измерении.....8
- А. М. Заботина*
Культурологические аспекты типологии
религиозного экстремизма 14
- Е. В. Катунина*
Этнокультурные традиции народов Крыма
(на примере материальной культуры крымских татар) 19
- О. В. Костенко*
Структурно-функциональные основания
типологии интерпретаций контркультуры25
- К. П. Нескоромный*
Музыкальный образ: семиотический аспект.....31
- О. В. Резник, Н. Г. Попович*
Философема Н. Данилевского и истоки
историко-философской концепции Андрея Белого35

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

- В. И. Загурский*
Система и компонентная структура
профессионального воспитания
учителя музыки–хормейстера в учреждениях
высшего педагогического образования.....42

<i>Э. Р. Зарединова, В. Ю. Урываева</i> Сценическая жизнь оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова: от традиционного стиля к новаторскому	51
<i>А. А. Сеттаров</i> Репрезентация классической музыки в современном видео	56
<i>Ю. В. Федоров</i> Нравственные метаморфозы и аксиологический дуализм в кинематографических исканиях И. Вырыпаева (на примере художественного фильма «Танец Дели»).....	61

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

<i>Л. В. Шилова, С. С. Борунов</i> Проблемы утраты и сохранения объектов историко-культурного наследия Крыма в годы Великой Отечественной войны	70
Сведения об авторах	76
Authors.....	77

Научное издание

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 32 (2022)

Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *Е. С. Смоленцева*

Подписано к печати 15.12.2022
Формат 189 × 283. Усл. печ. л. 8,4
Тираж 30 экз. Заказ № 00
Бесплатно
Дата выхода в свет 26.12.2022

Адрес редакции

295017, Российская Федерация, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Киевская, 39
Тел.: +7 (3652) 27-64-58
E-mail: nauka@kukiit.ru

Адрес издательства

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел. : +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.

Адрес типографии:

295492, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908