

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет
имени Питирима Сорокина»
(ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина»)



ЧЕЛОВЕК КУЛЬТУРА ОБРАЗОВАНИЕ

Научно-образовательный и методический журнал

*Входит в перечень ведущих рецензируемых изданий ВАК
Минобрнауки РФ (Перечень ВАК)*

№ 3 (29) 2018

Сыктывкар
Издательство СГУ им. Питирима Сорокина
2018

Научно-образовательный и методический рецензируемый журнал
Учредитель и издатель — федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»
(167001, Республика Коми, г. Сыктывкар, Октябрьский просп., д. 55)

12+

*Свидетельство о регистрации СМИ ПИ
№ ФС 77-68795 от 17.02.2017 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Журнал зарегистрирован в РИНЦ
(регистрационный номер 261-06 от 02.07.2012 г.)
Выходит с 2011 г.*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА:

Балсевичуте-Шлякене Виргиния, д-р гуман. наук, профессор, профессор Вильнюсского государственного педагогического университета (Литва, Вильнюс);
Бразговская Елена Евгеньевна, д-р филол. наук, профессор, профессор кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Россия, Пермь);

Бурлыккина Майя Ивановна, доктор культурологии, профессор, директор музея истории просвещения Коми Края Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Гончаров Сергей Александрович, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (Россия, Санкт-Петербург);

Гурленова Людмила Викторовна, д-р филол. наук, профессор, директор института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Жеребцов Игорь Любомирович, д-р исторических наук, старший научный сотрудник, директор Института языка, литературы и истории Коми научного центра РАН (Россия, Сыктывкар);

Жюзев Николай Федосеевич, д-р философ. наук, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, сотрудник Масси Колледж, Торонто, председатель комитета по образованию общества «Little Russia» (Канада, Торонто);

Леонов Иван Владимирович, д-р культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, сопредседатель Санкт-Петербургского и Ленинградской области отделения Научно-образовательного культурологического общества (Россия, Санкт-Петербург);

Мосолова Любовь Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург);

Муравьев Виктор Викторович, д-р философ. наук, доцент, профессор каф. культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Сотникова Ольга Александровна, д-р педагогических наук, и.о. ректора Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Скотт Тое, д-р философии, профессор Северного университета г. Бодо, член Союза художников Норвегии (Осло, Норвегия);

Сурво Арно, д-р философии, профессор, научный сотрудник кафедры фольклористики гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки);

Сурво Вера Викторовна, д-р философии, профессор, исследователь кафедры этнографии гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки);

Скотт Тое, доктор философии, профессор Северного университета г. Бодо, член Союза художников Норвегии (Осло, Норвегия);

Тульчинский Григорий Львович, д-р философ. наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, профессор департамента прикладной политологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург (Россия, Санкт-Петербург);

Шабаев Юрий Петрович, д-р ист. наук, профессор, зав. отделом этнографии Института языка, литературы и истории Коми научного центра РАН (Россия, Сыктывкар);

Шапинская Екатерина Николаевна, д-р философ. наук, профессор, зам. руководителя Экспертно-аналитического центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (Россия, Москва).

Редакция журнала

В. В. Муравьев, О. В. Золотарев, Л. В. Гурленова.

Главный редактор Л. В. Гурленова

ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ

Мазур Виктория Васильевна, начальник отдела планирования организации научно-исследовательской деятельности Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Гудырева Любовь Васильевна, канд. филол. наук, доцент кафедры менеджмента и маркетинга; руководитель издательского центра Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Руденко Людмила Николаевна, ведущий редактор издательского центра Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Вокуев Николай Евгеньевич, канд. культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Еремеев Егор Иванович старший преподаватель Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина; эксперт-аналитик Научно-образовательного центра Инновационной экономики и управления бизнесом

Адрес редакции: 167001, Республика Коми,
г. Сыктывкар, Октябрьский пр-т, д. 55а.
E-mail: lrudenko@bk.ru

Подписной индекс журнала 94103
в объединенном каталоге «Пресса России»

Свободная цена

© ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Философия культуры

<i>Забулионите А.-К. И., Сяолин У.</i> Жанр пейзажа в европейской и китайской живописи: образ природы в предметном художественном образовании	
<i>Zabulionite A.-K., Xiaolin Wu.</i> The Genre of Landscape in European and Chinese Painting: the Image of Nature in the Subject Art Education	6
<i>Мартысюк П. Г.</i> Циклическая парадигма культуры: пути самоопределения	
<i>Martysiuk P. G.</i> Cyclic paradigm of culture: the path of self-determination.....	19
<i>Суворова И. М.</i> Козволюция отечественной культуры и образования XIX века: аксиологический аспект	
<i>Suvorova I. M.</i> Koevolution of the domestic culture and form ation of the 19th century: axiological aspect.....	27

Культурология

<i>Белов А. В.</i> Театр Москвы в начале XIX в.: смена статуса, особенности функционирования, гибель и возрождение	
<i>Belov A. V.</i> The theater of Moscow at the beginning of the 19th century: change of the status, feature of functioning, death and revival	37
<i>Волокитина Н.А.</i> Взаимодействие традиционной и современной праздничной культуры в Республике Коми	
<i>Volokitina N.A.</i> Cooperation of traditional and modern festival culture in the Komi Republic	50
<i>Гурленова Л. В.</i> Песенная лирика М. Исаковского как предмет междисциплинарного исследования XX—XXI вв.	
<i>Gurlenova L. V.</i> M. Isakovsky's song lyrics as a subject of interdisciplinary studies of XX—XXI cc.....	59
<i>Земцова И. В., Земцова Т. А.</i> Конструктивные и декоративные особенности традиционной детской мебели коми-зырян (конец XIX — 80-е гг. XX в.)	
<i>Zemtsova I. V., Zemtsova T. A.</i> Constructive and decorative features of traditional children's furniture of the Komi-Zyryans (the end of XIX century — the 80s of the twentieth century)	70
<i>Иванищева О. Н.</i> Картина мира коренного малочисленного народа Севера: специфика онтологического подхода	
<i>Ivanishcheva O. N.</i> Specific world-view in the Endangered Language of a Northern Ethnic Group: Specific Characteristics of the Ontological Approaches	81
<i>Кратц П. Ф., Лянцевич А. В.</i> Смыслообразующие элементы дизайн-проектирования новогоднего пространства (на примере праздничной среды Стефановской площади в г. Сыктывкаре)	
<i>Kratts P. F., Lyantsevich A. V.</i> Sense-making design elements of the New Year's space (Evidence from the festive environment of Stefanovskaya Square in Syktyvkar)	91
<i>Леонов И. В., Харитонов М. А.</i> Культурное пространство и основные пути его моделирования	
<i>Leonov I. V., Kharitonov M. A.</i> Cultural space and basic ways of its modeling.....	100

Самаковская О. В. Технология проектирования структуры контента официального сайта учреждения культуры (на примере официального сайта музея)	
Samakovskaya O. V. Technology of projecting of the content structure of the official cultural institution site by the example of the official museum site.....	116
Тандыянова А. Е. Музейный туризм в Республике Алтай	
Tandyunova A. E. Museum tourism in the republic of Altai	124
Хренов Н. А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 2	
Khrenov N. A. Synthesis of arts as the synthesis of cultures in the artistic avant-garde.....	137
Шахов В. А. Роль театра в самоидентификации русских в Балтии	
Shakhov V. A. The role of theatre in the self-identification of the Russian population in the Baltic.....	160

Педагогика

Голов В. А. Исторические предпосылки гуманизации сферы физической культуры: к постановке проблемы	
Golov V. A. Statement of the problem of historical preconditions of the humanization of physical culture and sport.....	173
Забулюните А.-К. И. Художественно-историческая экспозиция живописи и современный зритель. Как мы понимаем воспитание искусством?	
Zabulionite A.-K. Artistically-historical exhibition of paintings and contemporary audience. How do we understand education through art?	185
Зезегова О. И. Сетевое обучение: зарубежный опыт	
Zezeanova O. I. Networked learning: foreign experience	199
Евсеева А. Н., Мотовилова О. В. Сравнительный анализ социальных установок студентов вуза к проблеме насилия (на примере студентов СГУ им. Питирима Сорокина)	
Evseeva A. N., Motovilova O. V. Comparative analysis of attitudes students of universities on the problem of violence (on the example of students of SSU named after Pitirim Sorokin).....	206
Клепиков Н. В. Бухгалтерский учет как направление обучения	
Klepikov N. V. Accounting as a field of study	217
Попова А. М., Романчук Н. И., Нор А. Н. Программированное обучение как средство организации и контроля изучения предмета «Основы безопасности жизнедеятельности»	
Popova A. M., Romanchuk N. I., Nor A. N. Programming training as a means of organizing and controlling the study of the subject «Fundamentals of safety of life»	225
Уваровская О. В. Особенности проектирования учебных занятий в современном вузе	
Uvarovskaya O. V. Features of the design of training sessions in a modern university	236
Авторы выпуска	245

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2; 7.01; 75.03; 75.047

А.-К. И. Забулионите, У Сяолинь

Жанр пейзажа в европейской и китайской живописи: образ природы в предметном художественном образовании

В статье отмечается возрастающее значение межкультурной герменевтики в современном мире с его массовой глобальной коммуникацией. Созерцание искусства открывает вход во внутреннее пространство культуры. При обращении к истории пейзажа и образу природы в культуре обсуждаются особенности художественного мышления в западном, китайском классическом и современном искусстве. В формировании концепции межкультурного туризма отмечается методологическая важность культур-компаративного подхода.

Ключевые слова: глобальная коммуникация, история изобразительного искусства, картина мира, культурология, культур-компаративистика, межкультурный туризм, образ природы в культуре.

A.-K. Zabulionite, Wu Xiaolin. The Genre of Landscape in European and Chinese Painting: the Image of Nature in the Subject Art Education

The article addresses the increasing importance of the inter-civilizational hermeneutics in the modern world of mass global communication. The contemplation of art provides a point of entry for the interior of culture. Referring to the history of landscape and image of nature in culture we discuss the peculiarities

of the artistic thinking in the Western, Chinese classical and contemporary art. The survey presents the methodological importance of the cultural comparative approach in the formation of the intercultural tourism concept.

Keywords: *Global communication, art history, world view, cultural studies, cultural comparative studies, intercultural tourism, the image of nature in culture.*

1.

Информационно-цифровые технологии и технические возможности передвижения вывели межцивилизационные взаимодействия на новый уровень — впервые в истории человечества открылась возможность массовой глобальной коммуникации. Но простота ее технической возможности, само собой, не облегчает усилий, требуемых для проникновения во внутренний мир уникальных культур. Культурные миры продолжают оставаться трудно постижимыми и требующими герменевтических усилий, без которых их смысловые горизонты остаются далекими и непрозрачными. Одним из главных моментов в ситуации активной межцивилизационной коммуникации является историко-культурная познавательная мотивация, ориентированная на постижение смыслового поля «чужой» культуры. Казалось бы, в экскурсионной деятельности уже существует тематически разработанное историко-культурное направление. Но все же принципы и методы формирования этого направления ориентированы на представляемую культуру и не учитывают ментального своеобразия и герменевтического порога восприятия. Сегодня мы стоим перед необходимостью концептуальной разработки нового направления — *межкультурного туризма*, в котором сочетаются: традиционные методы, ориентированные на раскрытие духа культуры, ее уникального историко-бытийного горизонта, и методологические принципы, ориентированные на культурно-ментальные особенности человека из другой цивилизации, далекой по мировосприятию. Это предполагает введение принципа компаративистики культур в тематические разработки этого направления.

Можно полагать, что в современной ситуации массовой глобальной коммуникации профессиональные принципы педагогики могут найти новые сферы применения. Если говорить о предметном художественном образовании, то его методы и принципы могут оказаться

востребованными не только в привычных областях педагогической деятельности (школах, вузах и музейной педагогике), но и в работе с иностранными посетителями музеев, для которых «вход» в горизонт другой культуры требует серьезных герменевтических усилий.

Созерцание искусства открывает «вход» во внутреннее пространство культуры, поэтому в тематической разработке направления межкультурного туризма, охватывающего разные сферы культуры, искусству, несомненно, будет принадлежать важнейшее место. Искусство раскрывает квинтэссенции культуры в образах, реализует ее потенциально-скрытые смыслы и таким образом участвует в динамике ее внутреннего мира. Можно полагать, что особое место среди разных видов искусства будут занимать его невербальные виды — музыка и изобразительное искусство, не требующие знания языка, но в то же время раскрывающие фундаментальные параметры мира культуры. И если музыка наиболее близка к форме времени, то изобразительное искусство чувствительно к пространству, к его изображению не в физическом, а в духовно-воспринимаемом смысле и занимает важнейшее место в формировании картины мира. Мировоззрение культуры проявляется в жанровой системе изобразительного искусства, при этом жанр просто так в культуре не порождается. Именно в этом смысле жанр как содержательную форму, укорененную в мировоззрении, определял Д. Гачев. Несмотря на то, что ученый это показал относительно литературы, эпоса и театра [3], эти выводы имеют общетеоретический характер и в полной мере относятся также к изобразительному искусству.

Если жанр оказывается тесно связанным с мировоззрением культуры, то его история дает нам возможность почувствовать меняющиеся характеристики мировидения культуры. Это мы попытаемся проследить, обращаясь к жанру пейзажа, сосредоточив внимание на образе природы. Учитывая нарастающие проблемы цивилизации и природы, обретающие в наши дни планетарный масштаб, эта тема привлекает к себе все возрастающее внимание.

2.

Существует немало академических исследований, посвященных жанру пейзажа и его истории как в европейском [2; 4; 7], так и китай-

ском классическом изобразительном искусстве [11; 12; 13]. Поэтому к теме пейзажа мы обратимся только в нас интересующем аспекте — как меняется образ природы в истории и мировоззрении столь разных культур, как Запад и Китай.

Изображение природы (фр. *paysage*, «пейзаж», «природа») в западном искусстве появилось задолго до того, как сформировался самостоятельный жанр, изображающий природу в живописи или графике. Тема природы как некий фон по-разному появлялась уже в изображениях наскальной живописи, в Античности и в Средневековье. Наконец, в XV веке пейзаж выделяется как самостоятельный жанр европейской живописи. Это связано с фундаментальными мировоззренческими сдвигами, которые определяют и новые принципы изображения природы.

Образ природы в истории западной культуры не был постоянным. В античности понятие «фюсис», выражающее древнегреческое понимание природы, существенно отличалось от латинского понятия «*natura*», а также понятия природы, которое сложилось в Новое время. В древнегреческом космоцентрическом сознании космос включал в себя весь природный мир, а фюсис охватывал также древнегреческую пайдею — понятие, выражающее культуру или систему воспитания древнего грека. Не только человек находился в тесной взаимосвязи с составными частями космоса, но и все сферы его жизни.

В эпоху Средневековья представления о мире претерпели значительные изменения. Согласно христианскому богословию, сотворенный Богом мир воспринимался как некий литургический космос. Природа, ранее наделенная значительной долей самостоятельности, представлялась сотворенной, и весь мир созерцался через текст Священного Писания. Не случайно в иконописи изображение пейзажа теряло смысл, и он исчез надолго.

Интерес к пейзажу возвращается только в живописи раннего Ренессанса. Многие картины эпохи кватроченто (XV в.) изображают гармонию и целостность природы и человека. Но в эпоху Ренессанса в антропоцентрическом горизонте сознания происходят существенные сдвиги. После тысячелетия Средневековой культуры человек снова проявляет интерес к природе: «вне текстов и словесных откровений, к природе, которую нельзя познавать путем толкования некоего текста, открывающего ее тайны, которую надо изучать не

в слове, в ней самой» [1, с. 31—32]. Взаимосвязь человека и природы приобретает совершенно иное значение и характер. Интерес к изучению природы трактуется в первую очередь как интерес к изучению природы человека: «человек и есть тайна и откровение всей природы, ее квинтэссенция, пятая сущность, извлеченная из всех четырех стихий. Человек есть центр природы, через него можно проникнуть в ее нутро, а изучая большой мир — минералы, растения, животных, планеты, звезды и умные силы небес, мы, люди, получаем духовную и телесную власть над миром» [1, с. 35]. Центральной наукой того времени становится медицина. Потребность в других естественных науках не отменяется, но тем не менее их надобность трактуется в их подчиненности по отношению к нуждам человека. Их ценность начинает восприниматься лишь через призму их пользы для человека. Формируется новый образ природы — она становится объектом человеческого познания. Человек расторгает с ней свою жизненную связь: впервые в истории фиксируется противопоставление «природы» и «культуры» как двух разных субстанций. В науке XVII века природа «внекультурна, внесловесна» [1, с. 38]. Человек рассматривает мир без себя: это становится фундаментальной предпосылкой познавательного отношения как в науке, так и в перспективной живописи. Такое «объектное» восприятие природы стоит за пейзажем европейского искусства начиная с Нового времени. В пейзаже художник «объективирует себя» — свое представление, эмоцию, отношение к природе и миру в целом. Таким способом природа вдвигается в горизонт эстетики. Пейзаж окрашивается разными переживаниями субъекта, порождая множество эстетических течений: классическое, романтическое, былинно-мистическое, реалистическое, импрессионистическое, постимпрессионистическое, фовистическое, экспрессионистическое, кубизм, сюрреализм и пр. В XX веке художник, как и ученый в науке и технике, расчленяет природу. Как демиург-трансформер он господствует, представляя ее как конструкцию своего воображения.

Иные мировоззренческие предпосылки стоят за образом природы в истории китайской живописи, которая оказала существенное влияние на развитие пейзажа стран Юго-Восточной Азии, в том числе и Японии. В странах Востока искусство пейзажа на многие годы опередило его появление в искусстве Запада. Но если говорить

об образе природы в китайской живописи, в которой изображение пейзажа в качестве самостоятельной темы появилось уже в VI веке, то в истории развития жанра он не претерпел столь радикальных трансформаций, какие имеют место в западном искусстве. В VII—VIII веках изображение природы становится ведущим жанром в живописи. За образами природы в картинах восточных мастеров, как известно, стояло религиозное течение Дао, которое было неотъемлемой частью духовной жизни в целом. В работах, выполненных в основном тушью на шелке, природа предстает очень поэтично. Она изображается как огромная вселенная, не имеющая границ — одухотворенная и величественная. Как правило, многие китайские художники являются также поэтами и каллиграфами. Они часто добавляют стихотворение на свою картину и штампы различных печатей после ее завершения. Китайская живопись, таким образом, показывает идеальный союз поэзии, каллиграфии, живописи и печати.

Если европейский пейзаж окрашен эмоцией субъекта, то это присуще и китайскому пейзажу. Но переживание, эмоция, ее окраски иначе себя демонстрируют: как бы ни была сильна и ярка эмоция, окрашивающая китайский пейзаж, мы не обнаруживаем тенденции человека господствовать над природой. Он вплетается в целостность живого мира. Настроения китайского созерцателя протекают из другого мировидения. Рисуя пейзаж, средневековые мастера кисти не изображали что-то конкретное, похожее на действительность даже тогда, когда работали в стиле «гун-би» («прилежная кисть»). Эта академическая манера письма, очень популярная до XII века, сложилась под влиянием Дао и в изображении действительности стремилась линиями и штрихами дотянуться до сущности мира и вещей. Именно поэтому живописцы изображали необычные деревья, огромные горы, беспредельные воды. И в этой величественной природе — крохотные фигурки людей.

Другое отличие пейзажной живописи Китая и Запада — расхождения в системе жанров. Так, например, наряду с жанрами классической китайской живописи — «горы и воды», «цветы и птицы», «пестух и перо» — У Сяолинь доказал появление нового жанра «чанчэн» (Великая китайская стена) [6, с. 15]. На первый взгляд утверждение воспринимается довольно неожиданно: в самостоятельный жанр выделяется то, что в европейской традиции воспринимается как те-

ма пейзажной живописи. Но такая установка становится понятной, если мы обращаем внимание на то, как характеризуются сами жанры китайской живописи. Каждый из них имеет свой духовный смысл. *Жанр шаншуй (пейзаж)* — «гора и вода» как единство двух начал инь и ян, изображающих единство природы. *Жанр хуаняо* (флора и фауна) — «цветы и птицы» — передает их истинную сущность. *Жанр чанчэн* не на изображение природы как таковой ориентирован — его смысл дотянуться кистью до символа государства в мировоззрении этой культуры. Великая китайская стена — образ государства. Но как бы ни была велика ее мощь, то извиваясь и падая в глубины пропастей, то карабкаясь по горам, она подчиняется мощному ритму природы, образуя с ней величественное целое.

За китайской живописью, как и за европейской системой жанров, стоит мировидение. Образное осмысление природы народами Поднебесной уже в древности соподчинялось мировоззренческим доктринам всех трех основных философско-нравственных учений: конфуцианства, даосизма и буддизма. Именно под влиянием буддизма формируется стиль «гохуа се-и» («свободная кисть»), который означает выражение идеи и характеризуется свободной манерой письма. Он широко распространяется начиная с XIX века. Как и в стиле «гун-би», в нем сохраняется установка не на внешнее сходство. Художник, работающий в стиле «се-и», ориентирован на передачу мимолетного настроения, что напоминает западный импрессионизм. Но все же мастера кисти «се-и» сохраняют особенности китайского художественного мышления, которому чужд аналитический принцип анатомирования пространства, расщепления его на перспективные планы.

3.

Казалось бы, жанр пейзажа в искусстве стран Востока на столетия опередил европейских мастеров, но все же живописцы Китая в XIX веке обращаются к западной традиции. Во всемирно-культурном процессе пейзаж как жанр живописи достигает своей кульминации в европейском искусстве — в пленерной живописи импрессионистов и постимпрессионистов. Западное искусство по эстетическим направлениям, мотивам, характеру, элементам и видам, по духу в целом ока-

залось совершенно иным, чем классический китайский пейзаж. Но почему же китайское искусство, имея столь древние традиции классического искусства, утонченное и достигшее высот совершенства, обратилось к традиции Запада?

Побывав на Западе, осваивая технику, расширяя круг сюжетов, мастера кисти Китая тем не менее не отказываются от традиции своей академической школы. Они направляются на поиски синтеза двух, казалось бы, не пересекающихся традиций. Возрастающий интерес к западной традиции живописи — не единичные явления, а целое направление в китайском искусстве. Чтобы разделить две линии в китайском искусстве, еще в конце XIX — начале XX века вводится разведение терминов. Для определения классической китайской живописи вводится термин «гохуа», который переводится как «живопись (нашей) страны», в отличие от «сянхуа» — «западной», «заморской» живописи. Традиционная китайская живопись, исполняемая тушью, называлась «шуймохуа» (живопись тушью), в отличие от западной «юхуа» (масляной живописи). Феномен «заморской» живописи в культуре Китая стал столь заметным, что была создана Китайская ассоциация художников, работающих масляными красками.

В XX веке развитие национальной живописи шло двумя путями. Один путь — художники, работавшие только средствами гохуа в традиционной манере исполнения. Другой — мастера, соединившие принципы гохуа с достижениями европейской живописи (геометрическая перспектива, светотеневая моделировка объема, напряженный психологизм, пристальный интерес к человеку). Восприятие западной традиции породило и продолжает порождать целый спектр синтеза между классическими жанрами (гохуа) с европейской техникой живописи. Это можно увидеть в картинах современных мастеров китайской живописи: Лю Хайсу (Liu Haisu), Дин Шаогун (Ding Shaoguang), У Сюолин (Wu Xiao Lin), Чжу Дэцунь (Zhu Dequn), Чжао Уцзи (Zhao Wuji), У Даюй (Wu Dayu), Линь Фэнмянь (Lin Fengmian)¹. Обращаясь к западной живописи, китайские мастера кисти не отказываются от традиции своей академической школы и присущего им китайского художественного мышления. Они настра-

¹ Познакомиться с работами этих мастеров можно в интернет-пространстве.

иваются достичь синтеза двух, казалось бы, не пересекающихся традиций и, обращаясь к разным направлениям и стилям западной живописи, очень тонко присваивают ее манеру, если речь идет о ее технике. Анализу современного китайского искусства ныне уже посвящен целый ряд исследований [8; 9; 10], которые, к сожалению, пока не переведены на русский язык и остаются недоступными. Если говорить о попытках синтеза, то известно, что перенять можно мазок, краску, тематику, аналитическую технику, только не в этом душа искусства. Поэтому, рассматривая картины китайских мастеров кисти, разные по стилю и манере письма, естественно, мы задаемся вопросом: как в них западный след пересекается с китайским кодом?

Тема синтеза, в том числе и вопрос об образе природы, как он проявляется в современном изобразительном искусстве Китая, заслуживает серьезных академических исследований, которые, разумеется, выходят за рамки настоящей статьи. Тем более, что без обращения к самим произведениям китайских мастеров ответ не может быть получен. И все же в попытках нащупать рабочие гипотезы мы обратимся к некоторым работам У Гуаньчжуна (1919—2010), одного из самых известных китайских мастеров XX века, картины которого получили широкое признание на Западе и оказали огромное влияние на развитие китайского классического искусства, его обновление в XX веке и на распространение масляной живописи в Китае. Некоторое представление о творчестве этого художника можно составить, обращаясь к картинам, представленным в интернет-пространстве [5]. У Гуаньчжун стремился к безболезненному сплаву техники письма масляными красками и традиционной живописи тушью. Он хотел объединить наглядность изображения природы в европейском понимании картины с ее тонкой градацией цветов и идеалы эстетического восприятия жизни в духе национального видения смыслов красоты китайскими мастерами свитков на бумаге и шелке. Именно такими и предстают тонкие размышления художника над образом природы.

Ранний шедевр «Старое дерево и Китайская стена» (1978), хотя уже предвещает будущую экспрессивность, тем не менее еще близок к традиционной исполнительской системе. Сосна, написанная на первом плане, в какой-то степени соответствует канонам живописи гохуа. Здесь также присутствуют красные брызги, призванные фор-

мальными средствами оживить настроение картины. Великая стена просматривается во всех частях пейзажного пространства, но не она является главным объектом повествования. Основное образное значение имеет все-таки изображение старой сосны. Ветви ее изломаны ветрами, кора потрескалась от постоянного чередования проливных дождей и изнуряющей жары. Но, несмотря на лихолетья, выпавшие на ее долю, она продолжает жить, состязаясь в стойкости с каменным поясом Стены.

В картине «Китайская стена» (2000) мастер использует акриловую краску в стиле «се-и» («свободная кисть»). Черные и серые полосы по белому полю, красные пятна, нанесенные набрызгом, представляют изобразительную основу полотна, которое поначалу воспринимается как абстракция в духе американского экспрессиониста Джексона Поллока¹. Но едва узнаваемая змеевидная линия Великой стены через какое-то время настраивает на восприятие горного заснеженного пейзажа и уходящей вдаль заброшенной и одичалой громады былых оборонительных сооружений.

У Гуаньчжун стремился к обновлению китайской живописи. Его рисунки тушью оригинальны, его образное мышление самостоятельно. Он был искусен в поэтическом переплетении точек, линий, плоскостей. Ему нравились лапидарные сюжеты, и тогда в композициях явственно проступал ритм природной музыки, рождавшей и соответствующее психологическое состояние. Его лаконизм, в каких-то моментах стремившийся к абстрагированию конкретных форм в сторону их максимального обобщения, вызывал споры и критику, поскольку ставил классификаторов искусства в тупик: как обозначить творчество живописца — стилем «гохуа», «юхуа» или «сяньхуа»? В рисунке тушью «Великая китайская стена» образ стены воспринят как цветная лента, спущенная с неба. Широкая, она стремительно несется по горному хребту, кружится, поднимается и вновь опускается в расщелины гор. Используя современные западные приемы формообразования, художник наделил ее жизненной силой.

Размышления над образом природы встречаются в творчестве

¹ Поллок Джексон (Pollock) (1912—1956) — американский живописец, один из родоначальников абстрактного экспрессионизма. С 1947 г. разработал способ создания картин путём набрызга краски.

У Гуаньджуна не только в чистом жанре пейзажа. Художник работал в разных жанрах и пережил в своем творчестве длительную трансформацию. Он искал совпадения различных эстетических воззрений в изобразительном искусстве, желая объединить творческие идеи Востока и Запада, и в итоге достиг качественного прорыва. Центр его исканий переместился в сторону китайского рисунка тушью, смысл произведений стал глубже, а влияние далеко идущим. Он стал одним из признанных художников гохуа, который внес существенный вклад в современное искусство, выражающее эстетические мировосприятия китайского духа.

Возможно, от образа природы и следует отталкиваться, отвечая на вопрос: насколько глубоко проникает западный дух в китайское художественное мышление? Представляется, что в картинах восточных мастеров западная традиция живописи воспринимается как техника изображения, не затрагивающая основ китайского духа, которому остается чуждым мировоззренческий конструктивизм. В китайском искусстве природа прежде всего живая — не случайно китайским живописцам не импонирует натюрморт как жанр, изображающий мир объектов.

Корни художественного образа всегда в жизни. Образы нового мира в китайской живописи возникают в пересечении вектора истории и современности. Гохуа следует за временем, но и в современном синтезе истинный художник, «знающий путь», в образах раскрывает квинтэссенцию китайского мировосприятия: как десять тысяч вещей происходит из Дао.

4.

История жанра пейзажа и образы природы в традициях западной и китайской живописи представляют собой серьезный вопрос, требующий академического исследования. Но данная статья изначально ориентирована на вопросы прикладные и имеющие практическую актуальность. В ситуации глобальной коммуникации и роста международных туристических потоков было бы неправомерно отказать массовому туристу в возможности познакомиться с духовными истоками уникальной цивилизации, прикоснуться к ее истинному духу, без чего она остается непрозрачной, далекой и недоступ-

ной экзотикой. Это следует иметь в виду, формируя концептуальное ядро межкультурного туризма.

Задача раскрытия духа цивилизации через многообразие ее культурных форм — всегда является непростой. Что касается современного Китая как цивилизации, активно открывшейся к восприятию западных форм, эта задача представляется еще более сложной. Не только в искусстве китайские мастера выходят за рамки академической традиции. Эта цивилизация проявляет интерес практически ко всем формам западного мира. Китай не боится потерять себя. Воспринимая формы чужой цивилизации, он как бы омолаживает свою творческую энергию, пульсирующую пять тысяч лет, и опрокидывает шпенглеровскую теорию о тысячелетнем ритме организма культуры. Таинственный ход его истории воплощает себя во времени через посредство всех культурных форм — не только искусства, но и истории, общественного сознания, представлений о государстве, выражаемых в идеологии, — в тех идеях, которые становятся правилами для руководства собой. Древний дух понимает, что традиция жива в преемственности и в постоянном ее обновлении, но только при условии сохранения своих исконных философско-нравственных учений — Дао, конфуцианства и буддизма, вокруг которых на протяжении тысячелетий концентрическими кругами выстраивается мир этой цивилизации.

* * *

1. Ахутин А. В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М.: Наука, 1988. 208 с.

2. Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. М., 1992. 336 с.

3. Гачев Д. Содержательность художественных форм. (Эпос, лирика, театр). М., 1968. 302 с.

4. Калмыкова В. В. Пейзаж в мировой живописи. М., 2011. 384 с.

5. Китайский художник Wu Guanzhong (У Гуаньчжун). URL: <https://www.liveinternet.ru/community/2281209/post325521553/> (дата обращения: 15.06.2018).

6. У Сяолинь. Художественный образ Великой китайской стены в произведениях живописи XX—XXI веков (к проблеме существования и взаимодействия традиций гохуа и пластического языка европейского изобразительного искусства): автореф. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 20 с.

7. Steingraber E. Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. München. Hirmer. 1985. 436 S.

8. Ли Чжуцзинь, Ван Циньли. История китайской современной живописи. Шанхай, 2004. 259 с.

李铸晋, 万青力. 中国现代绘画史. 上海文汇出版社, 2004. 259 页

9. Су Линь. Ресурсы китайской живописи в XX веке. Гуанси : Искусство. 2001. 273 с.

苏林. 20世纪中国油画图库. 广西: 美术出版社. 2001. 273 页

10. Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История новейшего изобразительного искусства Китая. Тяньцзинь : Народное изобразительное искусство. 303 с.

阮 ▪ 春, 胡光华. 中国近现代美术史. 天津: 人民美术出版社. 2005. 303 页

11. Чжан Яньюань. Ли дай мин хуа цзи (Записки о знаменитой живописи-графике в череде эпох). Пекин : Народное изобразительное искусство. 2004. 205 с.

张彦远. 历代名画记. 北京: 人民美术出版社. 2004. 205 页

12. Чжао Ли, Юй Дин. История китайской живописи 1542—2000. Хунань: Искусство, 2002. 1730 с.

赵力, 余丁. 中国油画文献1542—2000. 湖南美术出版社. 2002. 1730 页

13. Ян Женькай. Китайская традиционная живопись. Шанхай: Древняя литература. 1990. 649 с.

杨仁恺. 中国书画. 上海古籍出版社. 1990. 649 页

П. Г. Мартысюк

Циклическая парадигма культуры: пути самоопределения

В статье исследуется циклическая парадигма культуры. В рамках мифологической картины мира циклическая парадигма раскрывается в неизменно повторяющихся вариациях культуры, придавая им статус вечности и постоянства. Сохраняя в своем смысловом конструкте черты мифа, она определяет направленность культурно-исторических типов, включающих космоцентрическую, теоцентрическую, антропоцентрическую мировоззренческие установки.

Ключевые слова: миф, мифологизированный историзм, природа, космогонические мифы, христианская культура, возвращение в вечность, цикличность, циклическая парадигма культуры.

P. Martysiuk. Cyclic paradigm of culture: the path of self-determination

The article examines the cyclic paradigm of culture. Within the mythological picture of the world, the cyclic paradigm is revealed in the invariably recurring variations of culture, giving them the status of eternity and constancy. Preserving the features of the myth in its semantic construct, it determines the orientation of cultural-historical types, including the cosmocentric, theocentric, anthropocentric world outlook.

Keywords: myth, mythologized historicism, nature, cosmogonical myths, Christian culture, return into eternity, cyclicity, cyclic paradigm of culture.

Циклическая парадигма культуры являет собой мировоззренческую установку, объединяющую в своём концептуальном поле систему теоретических знаний, представлений и верований, связанных с социокультурными динамическими процессами, которые мыслятся как возвращающиеся и повторяющиеся. Благодаря феномену цикличности циклическая парадигма культуры оказывается представленной в качестве устойчивого структурно-смыслового образования, включающего многослойные топологические уровни цикличности локального, универсального и регионального типов.

Применительно к культуре цикличность, будучи представленной в отдельных модификациях, обладает как профанной, так и сакральной природой. **Сакральная природа цикличности раскрывается** в ее обусловленности феноменом вечности, придающем цикличности трансцендентальные ориентиры. Ориентация на вечность выводит цикличность за рамки обычной повторяемости и раскрывается через тягу к обретению полноты бытия, т. е. его устойчивых параметров и ориентиров развития в отдельных воспроизводящих себя формах культуры, обнаруживающих стремление к неизменному присутствию в изменчивом мире. Профанная природа цикличности, как правило, формируется вне сферы трансцендентального опыта и утверждается в ряде опрощённых вариаций культуры, утративших истинный смысл целеполагания. К таковым можно отнести: бессмысленное повторение, бесконечное движение, все то, что по своему содержательному наполнению формирует порочный круг бытия. Деструктивная сторона цикличности распространяется на отдельные проявления культуры, а также различного рода артефакты, симболизирующие конечность бытия.

Среди циклов, изначально детерминирующих природу циклической парадигмы культуры на ранних этапах ее становления, выступают повторяющиеся природные явления. К таковым следует отнести вегетацию, метаморфозу, регенерацию и др. повторяющиеся явления. Все они отражают своеобразие бытия растительного и животного мира, способность как воспроизводить себя, так и сохранять свою сущность в пределах повторяющегося цикла. Здесь следует указать на то, что завершающий момент отдельно взятого цикла предваряет последующее восстановление, расставляющее вещи на отведённые для них места в рамках последующего цикла. Смерть (разрушение), на первый взгляд казавшаяся полной, непосредственно подготавливает будущность в рамках последующего цикла. В определённой мере это соотносится с циклическими процессами в природе. К примеру, смерть древесной почки приводит к рождению листа. Через определённый отрезок времени почка, исходя из очередного вегетативного цикла растения, появляется вновь — и так продолжается до бесконечности. Подобного рода метаморфоза свойственна и представителям фауны, в особенности насекомым. Оказываясь на новом уровне превращения, биологическая особь претерпевает смерть на

предыдущем и возрождается на последующем уровне. При этом необходимо обратить внимание также и на то, что разрушение отдельно взятой ипостаси осуществляется во имя утверждения жизни субстанции, которой удастся воспроизводить себя до бесконечности. Возможно, отсюда и проистекает мифологическая мысль о способности субстанции сохранять свою неизменность на фоне периодического разрушения её составляющих. Если сам плод содержит новые зёрна, то это «указывает на то, что следствие может, в свою очередь, играть роль причины на другом уровне в соответствии с циклическим характером проявления; но для этого нужно ещё, чтобы оно в некотором роде перешло из «явного» в «скрытое» [1, с. 107—108].

Периодическое обновление природы в круге мифологических представлений неотъемлемо связывается с присущим ей источником жизненной силы и бессмертия, гарантирующей вечную жизнь всему сущему. Отмечается, что в процессе эволюции культуры фетишистско-анимистическая система представлений, основанная на сакрализации природных циклов, сменяется на антропоморфическую, в последующем получившую оформление в учении о природном универсуме. Циклические природные процессы в последующем выступают одним из источников формирования циклической парадигмы культуры, выстроенной на системе мифологических представлений и ранних религиозных воззрений о неизменно восстанавливающихся формах природного бытия.

Циклическая парадигма архаической культуры раскрывается в учении о неизменно повторяющихся архетипах и их семантической однотипности в мифологических верованиях различных народов мира. В области мифотворчества параллелизм различных культурных форм носит поистине всеобъемлющий характер. Единообразие мифологических сюжетов, архетипов и символов у различных народов можно объяснить тем, что эволюция мировоззрения человека во всех регионах земного шара осуществлялась в одном направлении. В различных культурах мы обнаруживаем общность сюжетов, архетипов, а также функционирование различных мифологических систем на основании одних и тех же исходных принципов. В связи с этим различные мифологические параллели вполне могут быть объяснены определёнными типологическими основаниями, а не рассматриваться в качестве прямых заимствований.

Сам по себе миф, отчасти представляющий рефлексию природных циклов, являет собой наиболее древнюю форму культуры, выступающую благоприятной почвой формирования циклической парадигмы. Во многом это объясняется тем, что миф обладает устойчивой структурой, состоящей из элементов, репрезентирующих опредмеченные вариации цикличности. Отмечается, что смысловое поле мифа образуют две реальности: естественная и сверхъестественная. Потусторонняя (сверхъестественная) реальность, присутствующая в мифе, опредмечивается в реальное, осязаемое, переживаемое жизненное событие. По этой причине идеальное и реальное, чувственное и сверхчувственное не противостоят друг другу, а пребывают в согласии и перманентном взаимодействии. Сближение двух разновидностей познания в мифе — естественной и сверхъестественной — приводит к тому, что предмет или действие обретают особую мифическую значимость. При этом благодаря сверхъестественной природе мифа перед человеком открывается возможность восполнения и созидания себя в бытии, в котором для него нет весомых природных оснований, в том числе и трансцендирования за рамки временной ограниченности.

Цикличность выступает в качестве матрицы мифа, детерминированной особенностями его пространственной структуры. В пространственно-временном измерении мифа цикличность представлена в семантических вариациях сущего, реализующихся в системе бинарных оппозиций. Бинарные оппозиции, формирующие внутреннее пространство мифа, связаны гомеоморфными отношениями и в совокупности формируют инверсионный вариант цикличности. Благодаря инверсии циклические процессы в замкнутом мифологическом пространстве уподобляются маятниковым колебаниям от одного полюса мифосемантических значений к другому. Повторяемость элементов бинара в рамках мифологического сознания имеет целью обнаружение и выделение культуры как дискретного образования в противовес непрерывному и неконтролируемому хаотическому началу природы.

В архаической культуре миф взаимодействует с ритуалом и в совокупности с ним образует мифоритуальный комплекс. В мифоритуальном комплексе, связанном с идеей сакрального первоначала, цикличность организуется по вертикальной схеме (низ—верх—низ), что становится возможным благодаря соотнесённости сверхъесте-

ственной (сакральной) и естественной (профанной) пространственно-временных сфер мифа. Взаимодействие сакральной и профанной сфер приводит к воспроизводству отдельных вариаций повседневного бытия в пространственно-временном измерении мифа. Благодаря тесной связи с ритуалом, который выступает действенной стороной мифа, последний выполняет важнейшую функцию, связанную с поддержанием культурных традиций, формированием культурно опосредованного отношения к жизни и смерти, а также сохранением исторического прошлого человечества. Мифоритуальный комплекс направлен на реактуализацию сакраментальной реальности мира и культуры, что в соответствии с циклической парадигмой становится возможным тогда, когда мифоритуальное действие наделяется способностью реактуализировать сакральное прадействие.

Стабильность и неизменяемость являются неотъемлемыми чертами мифоритуального комплекса. Мифы и ритуалы, как правило, из поколения в поколение передавались внерефлексивно и имплицитно. Многократное повторение идентичных программ в культуре, где отсутствуют иные мировоззренческие альтернативы, формирует в человеке безусловную убежденность в их достоверности. Кроме этих программ в мифологическом сознании нет иных мировоззренческих основ, а имеющийся базис в результате повторения оказывается укоренен и зафиксирован в памяти культуры до такой степени, что не подвергается сомнению и воспринимается как данность.

В рамках античной картины мира циклическая парадигма раскрывается в представлении о едином космическом цикле, включающем множество частных циклов, к которым можно отнести природно-календарные, промыслово-хозяйственные, исторические и жизненные циклы человека. При этом применительно к античности мы вправе говорить о схожести природы циклов, распространяющихся, казалось бы, на совершенно различные сферы бытия. В частности, подобное можно засвидетельствовать в отношении мифологического историзма и природы. «Античная мысль устраняет противоречие и стирает грани между миром природы и миром истории, а также культуры, космосом и человеческим обществом. Как и природа, история представляет собой процесс вечного повторения, согласно которому каждое последующее событие по своей важности не превосходит предшествующее» [2, с. 165].

В классической античности человек представлен как микрокосм, проживающий циклы по аналогии с космическими. В определённой мере это свидетельствует о биологических истоках циклических модификаций культуры и космических принципах формирования античной культуры. В качестве космоцентрической мировоззренческой установки циклическая парадигма определяет смысловое содержание античного типа культуры. В античности идея космоса не ограничивается исключительно природным измерением, а непосредственно отражает процессы гармонизации в культуре, обусловленные преодолением Хаоса и последующим водворением Космоса. Будучи детерминированной мифорелигиозным сознанием, циклическая парадигма обладает всеобъемлющей сакральной космичностью, распространяющейся на продолжительные периоды древней культуры и, соответственно, древнего искусства. В античности диалектика космоса (рационального) и хаоса (иррационального) находит своеобразное воплощение в системе представлений о судьбе, предвещающей рождение древнегреческой трагедии. Будучи включённым в космический ритм, трагический герой не разделяет его в представленной полноте. По мере ослабления космоса и его переходе в хаос он претерпевает падение, в последующем так и не встраиваясь в самовосстанавливающийся космос.

В рамках христианской религиозной парадигмы обосновывается кризис языческого феномена цикличности, который рассматривается как вариант бессмысленного коловращения, внешнего принуждения, выраженный в опредмеченных формах и семантических вариациях физического бытия. В христианской эсхатологии, демонстрирующей линейную модель развития, языческий феномен множественности циклов замещается единым циклом, определяющим возвращение человека к источнику вечной благодати. «Благодаря вхождению Христа в мир человеку даётся не что-либо совершенно новое, но возвращается потерянное. Однако победа воскресшего Христа в ограниченности земного времени не проявилась до конца. Лишь всеобщее воскресение в полной мере обнаружит триумф искупления Христа. Только в результате окончательного возвращения всех в идеальное состояние становится возможным совершенное уничтожение зла в мире» [2, с. 61]. Циклическая парадигма в христианстве в итоге оказывается зафиксированной в едином разомкнутом цикле, возвращающем челове-

ка в вечность. Земная история, взятая в целом, в средневековой картине мира представляет собой завершённый цикл, где человек и мир возвращаются к творцу, а время возвращается в вечность.

Восприняв феномен цикличности, оформившийся в Античности, мыслители эпохи Возрождения выработали к нему свое отношение. Цикличность у них сводилась не к периодическому возврату, затрагивающему интересы целостной истории, а к круговороту только отдельных исторических форм. Это свидетельствует о том, что гуманистическая теория круговорота приобрела феноменальный, а не сущностный характер.

В культуре Нового времени циклическая парадигма, изначально утвердившаяся в рамках мифорелигиозной традиции, утрачивает свой универсальный, вселенский характер и распространяется лишь на отдельные стороны культурного и исторического опыта. В учении О. Шпенглера и А. Тойнби о культурно-исторических типах представлены различного рода эсхатологические и апокалиптические ассоциации, высвечивающие конструктивную и деструктивную природу мифологического историзма. В учении О. Шпенглера цикличность напрямую связывается с деструктивной стороной мифологического историзма, реализующего принцип аннигиляции отдельно взятой культурной индивидуации, с последующим восстановлением жизни в другой культурно-исторической форме. Утверждается, что в кризисные периоды современной культуры мифологический историзм раскрывается в крайне мифологизированных схемах истории, репрезентатирующих одномерность в восприятии культуры. В период культурного подъёма проявляется конструктивная направленность цикличности, благодаря которой мифологический историзм органично вплетается в динамические социокультурные модели, придавая им гибкость и многомерность.

Современная культура не только не исключает присутствия в ней мифа, но и ощущает на себе его влияние. Не случайно Н. Хренов указывает на то, что «XX век стал в истории тем веком западной культуры, когда гипертрофированное историческое сознание «фаустовского» человека стало постепенно сдавать позиции перед активностью мифологического сознания, казалось бы, к этому времени уже успевшего угаснуть. Это обстоятельство свидетельствует о том, что закатывался не западный мир, как это предрекал Шпенглер, а распа-

далась лишь система ценностей, что определяла ценностные ориентиры продолжительного отрезка времени, начавшегося с распадом Средневековья» [3, с. 303]. Продолжая свою мысль, Н. Хренов справедливо указывает на то, что «западная мысль в лице Шпенглера возвращалась в свою мифологическую стихию, не переставая быть научной мыслью. Необходимо было вернуть утраченную архетипическую стихию мышления, что и делает Шпенглер» [3, с. 305].

Несмотря на явное преобладание в современной культуре эволюционистских идей, по сравнению с идеями, содержащими элементы повторения, циклическая парадигма культуры по-прежнему сохраняет свою актуальность. Данное утверждение основывается на двух объективных причинах. Первая причина заложена в противоречивой природе самого прогресса, а также его неспособности решать на протяжении исторического развития проблемы общечеловеческого и общекультурного характера. Вторая причина сокрыта в потребности сохранения базисных установок культуры и её устойчивых духовных ориентиров на фоне нестабильной социокультурной ситуации в условиях трансформирующегося общества. Отсюда проистекает неосознанное стремление современного человечества удерживать в культурной памяти мифорелигиозные архетипы, возникшие на ранних этапах становления культуры, содержащие информацию об идеальном прошлом культуры и человеческого общества, которое в силу определенных обстоятельств было им утрачено. На протяжении всей своей истории человечество в многочисленных утопических теориях пыталось воссоздать некое подобие утраченного идеального состояния. Такие интенции вызваны безудержным экзистенциальным стремлением к обретению бессмертия, полноты бытия, к тому состоянию, которое позволит человеку преодолеть свою конечность и достичь полноты самовыражения.

* * *

1. Генон Р. Царство количества и знамения времени / пер. с фр. Н. Тирос. М. : Беловодье, 1994. 304 с.
2. Мартысюк П. Г. Мифосемантические основания циклической парадигмы культуры: монография. Минск: Адукацыя і выхаванне, 2014. 256 с.
3. Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. 571 с.

УДК 0.08

И. М. Суворова

**Кoeволюция отечественной культуры
и образования XIX века: аксиологический аспект**

В статье анализируется процесс соразвития отечественной культуры и образования XIX века с точки зрения тех ценностных доминант, которые позволили создать образец национальной воспитательно-образовательной системы. Особенный акцент в историческом анализе сделан на вклад русских философов, писателей и мыслителей, которые ориентировали формирование отечественного образования в русле уникального опыта отечественной культуры с опорой на ее духовные ценности.

Ключевые слова: культура, образование, ценности, аксиосфера, история, воспитание, учитель, ученик.

I. M. Suvorova. Koevolution of the domestic culture and form ation of the 19th century: axiological aspect

In article process of simultaneous development of domestic culture and education of the 19th century from the point of view of those valuable dominants which have allowed to create a sample of national educational and educational system is analyzed. The special emphasis in the historical analysis is placed on a contribution of the Russian philosophers, writers and thinkers who focused formation of domestic education in line with unique experience of domestic culture with a support on her cultural wealth.

Keywords: culture, education, values, aksiosphere, history, education, teacher, pupil.

Современные теоретики и практики в области педагогики достаточно активно обсуждают проблему формирования образцового варианта образования, который бы отвечал всем насущным проблемам общества. Как правило, в подобном поиске очень важным является момент обращения к прошлым образцам, которые мы можем усмо-

треть в богатейшем опыте отечественного образования. Одним из самых ярких примеров продуманного формирования национальной системы образования является образец классической гимназии XIX века, созданный на базе ценностных доминант культуры этого столетия.

XIX век с культурологической точки зрения можно расценивать как относительно устойчивый период развития, в котором динамика аксиосферных процессов определялась теми историческими событиями, которые детерминировали умонастроения эпохи, определяли качества национального самосознания, особенности философской мысли, искусства, теории и практики образования. Так, первая четверть века, «дней Александровых прекрасное начало», отмечена патриотическим подъемом победоносной войны 1812 года, героическим романтизмом ожидания счастливых перемен в общественной жизни, проектами радикальных реформ. Завершился этот период трагедией декабризма и эпохой так называемой николаевской реакции. Вторая половина столетия — время зрелости национального самосознания, вершина русской классической литературы и реалистического искусства. Соответственно, в каузальной связи, в причинно-следственной обусловленности аксиосферы культуры и ценностных ориентиров образования, здесь можно проследить три основных периода истории теории и практики отечественного образования: назовем их условно «просветительским романтизмом» (первая треть века вплоть до 1826 года, когда была предпринята попытка пересмотра всей предыдущей системы образования), «реформаторским» (30—70-е годы, когда система образования приобрела сословный характер и обогатилась новыми типами учебных заведений) и «системно-консервативным» (80—90-е годы, когда система образования приобрела черты стабильности). Заявленные хронологические рамки периодов весьма условны, а выбор имен и концепций, которые здесь рассматриваются, обусловлен тематикой исследования, и автор не претендует на полноту исторического дискурса. В каждом из этих периодов обнаруживаются ценностные доминанты переходного периода в той или иной вариативности.

Под воздействием ценностных доминант Просвещения и в порыве романтических умонастроений в культуре и в образовании первой трети XIX века актуальной была идея формирования совершенного человека, идеальной личности. Ярким выражением подобной идеи

стал опыт Царскосельского лицея как образцового образовательно-воспитательного учреждения. Проект программы и устава лицея был составлен М. М. Сперанским, автором «Предварительных рассуждений о просвещении в России вообще» и записки «Об усовершенствовании общего народного воспитания», замечательного мыслителя и общественного деятеля, мечтавшего о реформации страны. Первый директор лицея — В. Ф. Малиновский — способствует созданию особой атмосферы дружбы, сотрудничества, чувства собственного достоинства, духа лицейской республики («*res publica*» — **общая польза**). Учебная программа лицея совмещала гимназический курс и университетскую программу, в которой преобладали естественные науки и философия, а Царскосельские парки создавали особое образовательное пространство свободы и гармонии с природой. Все эти качества позволяют рассматривать Царскосельский лицей как уникальную модель образовательного учреждения пансофийного типа, которая составляет богатство отечественной традиции и не утрачивает своего обаяния до наших дней.

Второй примечательной особенностью этого времени является начало традиции педагогического образования. В 1804 году был основан Главный педагогический институт, который должен был стать «рассадником» для профессоров университетов и учителей российских гимназий и достойно выполнил эту миссию. Это о нем скажет грибоедовская москвичка: «Есть в Петербурге институт, педагогическим зовут. Там упражняются в расколах и безверьи профессоры».

Первым ректором и автором устава Главного педагогического института был И. И. Мартынов, который читал здесь двухгодичный курс эстетики. Именно здесь учился А. И. Галич, основатель философского факультета в Санкт-Петербургском университете, автор «Опыта науки изящного» и одного из первых в России философских словарей («Опыт философского словаря»), где в «Приложениях» помещен «Лексикон философских предметов» и примеры создания словарей в XVIII веке А. Д. Кантемира, Г. Н. Теплова, В. К. Тредиаковского. Так в аксиосферу русской культуры включается ценность не только науки вообще, но и философии и педагогического образования в частности.

Прогрессивными характеристиками образования первой трети XIX века в России были **бессословность учебных учреждений, бесплатность учреждений низшего звена и преемственность по ступеням образования**, что формировало доступность, определенного рода демократизм и методологическое и содержательное единство системы. Романтические идеалы и ценностные устремления, царившие в русской культуре этого периода, в полной мере отразились в социокультурном феномене образования.

После поражения декабристов в сознании русского общества пересматриваются прежние ценности, происходит своеобразный аксиосферный слом в культуре, который акцентирует внимание уже не на идеалах, а на реальности жизни. В образовании Николаевские реформы 1830-х годов создают систему, которая не предусматривает преемственности между ступенями образования, закрепляет сословный принцип, усиливает административный контроль над университетами (в которых значительно выросла плата, а значит, уменьшилась доступность образования).

Огромное влияние на теоретиков и практиков образования этого периода оказал принципиальный спор славянофилов и западников. Важную роль в формировании идеологии западничества сыграл П. Я. Чаадаев, который с горечью признавал: «Мы существуем как бы вне времени, и всемирное образование человеческого рода не коснулось нас»; «все народы мира выработали определенные идеи, это идеи долга, закона, права, порядка»; «мы ничего не выдумали сами, и из всего, что выдумано другими, заимствовали только обманчивую наружность и бесполезную роскошь» [8, с. 156]. С его точки зрения, это существенное отставание необходимо преодолеть, достигая уровня правового, нравственного, интеллектуального развития Запада. Такие известные «западники», как А. И. Герцен, Т. Н. Грановский, К. Д. Кавелин, В. Ф. Одоевский, Н. В. Станкевич, были глубоко возмущены крепостническими порядками, средневековой неспешностью общественной жизни, «обломовщиной», мешающей научно-техническому прогрессу, сословным неравенством в сфере образования.

Основные идеи славянофильской интерпретации в отечественной теории образования были разработаны И. В. Киреевским, Ю. Ф. Самариным, А. С. Хомяковым, в трудах которых выявлены

социально-философские, философско-антропологические, религиозные особенности типов русской и западноевропейской образованности, в частности интуитивно-образного и рационально-начетнического способов познания. В целом славянофилы отстаивали авторитет православных духовных ценностей в образовательно-воспитательном процессе.

В православной традиции лик—лицо—личина суть три ипостаси единого существа, и это единство достигается на путях восхождения в процедурах образования, которое совершается отнюдь не только и не столько в учебных заведениях. Отсюда неприятие индивидуализма и приспособленчества (личина), апология общинных ценностей, соборности (лицо), в котором происходит «собираение» сил души в приближении к истинному образу (лику), или «обожение».

Однако, как и следовало ожидать, в образовательном дискурсе второй половины XIX в. — в эпоху важных социальных реформ — оказались наиболее актуальными идеи западников. Побеждают ценности практической жизни, устанавливается понимание образования как наиболее действенного способа изменения условий жизни. Два типа школ — классические гимназии и реальные училища — призваны удовлетворять потребности России в управленческих и инженерно-технических кадрах.

Идеи славянофилов, которые полагали необходимым изучать быт, характер, особенности национальной культуры, оказались важными в разработке образовательных программ для школ разного типа и своеобразно отразились в педагогической концепции Л. Н. Толстого. Разумным основанием, не ограничивающим личностной самореализации в процессе образования, он полагает «религиозное понимание» и «нравственное учение», без которых образование превращается в бессмысленное нагромождение «пустых, случайных, ненужных знаний, называемых наукой, которые не только не полезны, но и приносят величайший вред людям» [6, с. 455—456]. При этом Толстой имел в виду не только заповеди христианства, но и те вечные нравственные заповеди, которые содержатся во всех мировых религиях и «высказаны всеми лучшими мыслителями мира». «Школа, — говорит он, — должна ответить на два главных вопроса, которые задает себе каждый человек: первый: что я такое, и каково мое отношение к бесконечному миру? И второй, вытекающий из пер-

вого: как мне жить, что считать всегда и при всех возможных условиях дурным?» [там же].

В этой концепции мы сегодня обнаруживаем весьма актуальную идею о том, что ценностно-мировоззренческие основания образовательных программ на втором этапе обогащаются знаниями о «жизни людей самых близких: своего народа, богатых, бедных классов, их занятий, обычаев, веровании, мирозерцаний» [там же]; затем — изучение жизни других народов, и тогда «соответственно своей важности для разумной жизни займут свое место зоология, математика, химия, физика и другие знания» [там же]. Такое образование, по мысли Толстого, будет способствовать становлению человека как «существа конечно-бесконечного, устремленного к смыслу и ценностям (*курсив мой.* — С. И.), духовно свободного и ответственного, умеющего устанавливать личную формулу общения с Богом» [5, с. 88].

Недаром в современной оценке В. В. Быčkova позиция Л. Н. Толстого в отечественной философии образования оценивается как «чуткая», хотя и субъективно-упрощенная в религиозном и эстетическом смыслах, но предвидевшая «первые звуки могучего рева смертельно раненного существа Культуры» [3, с. 54]. Наверное, это «ранение» и «смертельный рев» можно почувствовать и услышать только на расстоянии века и в опыте последующих катастроф, однако, как бы то ни было, примечательна попытка великого художника увидеть перспективу сохранения отечественной культуры именно на путях образования, категорически утверждая «непротивление злу насилием».

Существенный вклад в развитие ценностных аспектов российского образования внес К. Д. Ушинский (с 1848 по 1871 гг. педагогической деятельности). Он первым из русских педагогов сделал попытку суммировать научные знания о человеке, исходя из признания взаимосвязи педагогики с антропологией, физиологией, психологией: «Если педагогика хочет воспитывать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях» [7, с. 34].

По-новому Ушинский представил идею общественного смысла воспитания: она заключена в принципе народности. Идея народности означала для него объективную потребность культуры каждого народа в собственной системе обучения и воспитания, учитывая

ее национальные черты, особенности мышления и традиций. Этот принцип в русской школе должен быть реализован как приоритет родного языка, отечественной истории словесности, что так важно для патриотического воспитания человека и гражданина. Он рассматривал школу как уникальное средство умственного, нравственного и физического развития человека.

Свободу личности как главную ценность в образовании пропагандировал Д. И. Писарев (50—60-е годы), который рассматривал этот социокультурный феномен с иных (нигилистических) позиций. Он яростно критиковал так называемую отвлеченную эстетику, уповая на «эстетику пользы», которая будет способствовать развитию деятельной природы человека.

Надо отметить, что к концу XIX века в России (в третьем периоде развития) оформилась своеобразная философия образования [1], основывающаяся на синтезе философских, естественно-научных и религиозных знаний, что позволяет охарактеризовать отечественную образовательную парадигму этого века как момент поиска непротиворечивого взаимодействия естественно-научного и гуманитарного знания, причем идея взаимообусловленности нравственного и эстетического воспитания составляет общее основание для всех авторов, участвующих в философско-педагогическом дискурсе этой эпохи.

Один из интересных проектов «народной» школы был предложен и осуществлен С. А. Рачинским. В его школе господствовал дух народной культуры и традиции сельской общинности. Эта школа «добрых нравов», игр и праздников, культивировавшая художественно-эстетическую направленность и творческий труд. Гуманизм, народность и нравственность были основными «столпами» образовательно-воспитательной системы Рачинского. Обозначая главную цель своей школы — укрепление учеников для жизненной борьбы, учителя стремились реализовать такие задачи, как: гармоничное развитие личности (его воли, сердца, и чувств); формирование нравственно-цельного характера ученика; развитие умственных сил ребенка; воспитание чувства долга и благожелательности, дружбы и нежности, твердости, стойкости и самообладания.

На основе индивидуального подхода в школе Рачинского развивалась семейная обстановка, содействующая формированию

дружеских отношений между всеми участниками образовательно-воспитательного процесса. В этой ситуации особая роль отводилась учителю — роль старшего друга ученика, что, безусловно, накладывало дополнительную психологическую ответственность на учителя. Основными принципами в практике школы Рачинского был принцип свободы в том, что не несет зла; принцип разрешения конфликтов внутри коллектива; принцип уважительного отношения к личности ученика; принцип демократизма в решении общешкольных проблем; принцип сочетания личного и общественного блага, а также признания прав и свобод личности. В целом школа Рачинского имела явную гуманистическую направленность, основанную на принципе сочетания личного и общественного блага. Таким образом, можно отметить, что подобные «народные» школы в XIX веке стали своеобразным ответом на аксиологический заказ славянофилов — «продолжить дело строительства здания истории народа» (А. С. Хомяков).

Философско-аксиологический подход к осмыслению задач образования заявлял в это время и Н. И. Пирогов (50—60-е годы). «Внутренний человек» — главная ценность образовательного процесса, полагал Н. И. Пирогов и утверждал, что «общечеловеческое» воспитание (духовно-нравственное, культурно-историческое, гуманитарное) должно предшествовать специальному образованию, поскольку становление человека как личности с необходимостью предшествует и определяет сознательный выбор сферы деятельности [2, с. 297].

Аксиосферу русской культуры и образования XIX века определила великая классическая литература, образная философия, которая выстроила целостную картину мира и человека в нем, охватывая проблемы истории и ее движущих сил, создавая «энциклопедию русской жизни» во всей ее социальной стратиграфии дворца, усадьбы, чиновничьего мира, крестьянства, семьи и деревенской общины, с ее вечными проблемами добра и зла, справедливости и насилия, отношения личности и власти, свободы и долга. При этом главный герой отечественной литературы — человек, будь то полководец или уездная барышня, «униженный и оскорбленный», — человек, который неизбежно вступает в напряженное, трагическое противостоя-

ние добра и зла, совершающегося и в мире, и в собственной душе, и в пространстве всечеловеческой истории.

«Титанической попыткой создать «другое» настоящее русские писатели хотят оправдать историю, а в ней — человека. Русская философия истории — антроподицея по преимуществу. Так, оправдание личности у Достоевского уступает место оправданию мира. Важна для нас и специфично русская мысль о продолжающемся саморазвитии (биологическом и духовном) человека как Божьей Твари, ее будущее — в ней самой, в ее артистических, неосознанных до конца потенциях. История получает эстетическое оправдание и эстетический смысл. История есть органический рост Красоты мира и Человека в нем» [4, с. 164].

Таким образом, следует видеть, что русская классическая литература «золотого века» представляет собой насыщенное непреходящим аксиологическим смыслом образовательное пространство, не утратившее своей актуальности и сегодня. Включаясь в это пространство, юный человек получает тот духовно-нравственный стержень, ту необходимую укорененность в национальном менталитете, которая позволяет личности чувствовать свою органичную причастность к своей стране и ее великой культуре, адекватно ориентироваться в современной социокультурной ситуации.

Заключая этот краткий экскурс в историю взаимоотношений аксиосферы и образования в отечественной культуре, можно констатировать, что в XIX веке в целом Россия имела национальную систему образования, отвечающую задачам формирования ценностного мира личности, соответствующего картине мира эпохи. Видимо, именно это обстоятельство объясняет возникновение уникальной социокультурной общности — русской интеллигенции (к которой принадлежит и учительство), обладающей высоким уровнем интеллектуально-нравственной культуры, альтруистической направленностью, демократическим чувством, стремлением к социальной справедливости и готовностью к жертвенному служению Отечеству. Наиболее значимыми способами трансляции ценностей в систему образования стала отечественная наука, философия, литература и театр, укрепив традиционную ценностную триаду «Истина—Добро—Красота» как залог «образцовости» в истории образования. Менее значимо на аксиосферу образования повлияла политика и

идеология как изменчивые по своей сути формы общественного сознания, не предполагающие ценностного образца.

Разумеется, тот высокий подъем русской культуры, которым отмечен ее «золотой» век, с одной стороны, способствовал формированию, а с другой — был обеспечен сложившейся системой образования, и, хотя авторские образовательные проекты и теоретические концепции этого века до сих пор порождают споры, ее интеллектуально-ценностный потенциал остается несомненным.

* * *

1. Антология педагогической мысли России второй половины XIX — начала XX века. М.: Педагогика, 1990. 608 с.

2. Борисенков В. П., Гукаленко О. В., Данилюк А. Я. Поликультурное образовательное пространство России: история, теория, основы проектирования. Ростов н/Д, 2004. 576 с.

3. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.

4. Исупов К. Г. Русская философия культуры. СПб.: Университетская книга, 2010. 592 с.

5. Кудрявая И. В. Аксиология педагогики Л. Н. Толстого // Педагогика. 1999. № 7. С. 85—93.

6. Толстой Л. Н. Педагогические сочинения. М.: Педагогика, 1989. 542 с.

7. Ушинский К. Д.: Наука и искусство воспитания / сост. С. Ф. Егоров. М.: Образование и бизнес, 1994. 207 с.

8. Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма: в 2 т. М.: Наука, 1991. Т. 1. 801 с.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 94(47).072, УДК 94(47).072.5, УДК 908

А. В. Белов

Театр Москвы в начале XIX в.: смена статуса, особенности функционирования, гибель и возрождение¹

В статье рассмотрен один из важнейших этапов истории московского театра, который относится к первым десятилетиям XIX в. В это время театр пережил целый ряд ударов, сменил свой статус с частного на императорский. Это позволило сохранить структуру и создать условия для дальнейшего развития. Особое внимание уделено гибели театра в 1812 г. и попыткам возродить театр в Москве. Данное событие занимает особое место в истории московского театра. С этого момента функционирование театра в Москве воспринимается как неотъемлемая часть жизни города и больше никем не ставится под сомнение.

Ключевые слова: театр, Москва, Екатерина II, М. Г. Медокс, Арбатский театр, Отечественная война 1812 г.

Belov A. V. The theater of Moscow at the beginning of the 19th century: change of the status, feature of functioning, death and revival

In article one of the most important stages of history of the Moscow theater which belongs to the first decades of the 19th century is considered. At this time the theater not only endured a number of blows; changed the status with private

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ проект № 18-09-00047 А.

© Белов А. В., 2018

with imperial. It allowed to keep structure, to create conditions for its further development. Special attention is paid to death of theater in 1812 and to attempts to revive theater in Moscow. This event holds a specific place in the history of the Moscow theater. From this point functioning of theater in Moscow is perceived as the integral part of life of the city is called by nobody into question any more.

Keywords: theater, Moscow, Catherine II, M. G. Medical Construction Department, Arbat theater, Patriotic war of 1812.

К началу XIX в. окончательно оформились представления современников о статусе и роли театра в Москве, который давно перестал рассматриваться (в отличие от начала XVIII столетия) как некое учрежденное властью чужеродное сооружение, судьба которого зависела исключительно от прихоти самой власти, которая стремилась таким образом привить населению западную культуру. Теперь москвичи желали иметь собственный театр, который успел не только превратиться в достопримечательность города, но и стал важной, даже обязательной частью его среды: архитектурной, культурной, статусной. Высшая власть, желавшая того же с самого начала и много сделавшая для укоренения театральной культуры, естественно, не возражала.

В 1804—1805 гг. шла работа специально созданного комитета по разъяснению положения дел с долгами антрепренера М. Г. Мэдокса (Мэдокса) и его творения — Петровского театра — первого постоянно действующего профессионального театра Москвы. Предприниматель был объявлен полным банкротом и лишен прав на театр. Какое-то время Петровским театром руководил Воспитательный дом, а сам театр считался частью (собственностью) Ведомства учреждения императрицы Марии Федоровны, к которой относилась эта организация. Но подобное положение дел не могло продолжаться долго, так как было абсолютно противоестественным.

После пожара 1805 г., «признавая необходимость театра для Москвы» [5, с. 2], император лично распорядился о строительстве нового здания для нужд московской труппы и жителей Первопрестольной.

В связи с подобным положением дел высочайшее решение не заставило себя долго ждать. 29 декабря 1805 г. состоялся «всеподаннейший доклад» «Главного Директора Императорских театров

Петербурга» А. Л. Нарышкина об учреждении «московских театров Императорской дирекции» и о подчинении их «Императорской дирекции» [6, с. 93, 133]. 26 декабря 1806 г. (по другим данным — 1 апреля 1806 г.) московский театр (бывший театр М. Г. Медокса) получил официальный статус «Императорского театра» [7, с. 110]. 8 августа 1808 г. был утвержден штат управления московским театром и его труппы [28, с. 34—35]. Как частное предприятие труппа английского антрепренера закончила свое существование спектаклем, состоявшимся 10 февраля 1806 г. [1, с. 161].

С присвоением Петровскому театру статуса императорского, он перешел в ведение Петербургской дирекции императорских театров. Но, по сути, данное решение было сугубо формальным. Театр давно являлся императорским по факту. Историк В. Погожев в качестве даты включения театра М. Г. Медокса в группу императорских называет 1805 г., т. е. время, когда М. Г. Медокс только утратил свои права.

Статус императорского обеспечивал не только (и не столько) подчиненность репертуара вкусам правителя (как это считалось в советской историографии, которая в соответствии с присущей ей традицией порой излишне политизировала ситуацию) [11, с. 762]. Так, например, исполнявший должность цензора профессор Московского университета надворный советник Чеботарев поставил под сомнение возможность постановки на сцене трагедии «Владимир» [29], из-за чего у Медокса были неприятности, так как «сей профессор по прочтении возвратил ему с подписанием таким, что сию пьесу за вмещенными в ней замеченными от него словами на театре представлять, по мнению его, кажется ему непристойно» [8].

Жесткая цензура и личное мнение императора играли большую роль и во второй половине XVIII в. Распространение нового статуса в начале следующего столетия означало не только контроль, но и покровительство. Как показал опыт реформирования русского театра (самым внимательным образом проанализированный В. Погожевым, который искал оптимальные пути продолжения данного процесса), подобное положение дел было обязательным условием развития театрального дела в России. Оно исходило из внутренних особенностей развития как самой страны, так и ее театров, и осуществлялось в условиях, весьма отличных от аналогичных процессов в странах

Запада [6, с. 29]. Следуя заветам Петра Великого, власть брала на себя обязанности верховного просветителя общества. Так, например, московский главнокомандующий являлся «с давнего времени высшим представителем правительствующего меценатства в столице» [6, с. 33]. Но, кроме этого, подобная протекция позволяла театральным коллективам элементарно выжить. Присвоение статуса «императорского» автоматически передавало театру право на монополию учреждения маскарадов и прочих подобных им «собраний» (за исключением концертов) [1, с. 70]. Тем самым власть обеспечивала создание благоприятной финансовой среды для развития сценического дела, которое в финансовом отношении было очень не устойчивым. Даже в 1820 г., когда материальное положение московского театра не только нормализовалось, но и упрочилось, его расходы «превысили штатное положение на 21 тыс. 657 руб. 59 ½ коп.» [5, с. 135]. И это за период, когда общие доходы театра составили без малого полмиллиона (449 343 руб.) [5, с. 137].

Приобретение статуса не привело к построению абсолютно нового театрального коллектива. Игра велась силами труппы, собранной М. Г. Медоксом. Показательно, что при переведении сотрудников в штат «актеров Императорского театра» в срок их службы были зачтены годы, когда они являлись членами частной труппы, что было сделано «для выслуги пенсии» [4, с. 4]. Таким образом, служба в новой дирекции считалась с апреля 1806 г. [1, с. 161]. Уже один этот факт указывает на полную преемственность коллективов [4, с. 4]. По данным на 1809 г., в состав труппы входило чуть более 40 артистов, а также несколько человек из числа технического состава (суфлеры, писари и т. д.) [6, с. 146—149].

Пожар 1805 г. лишил труппу московского театра ее единственной собственной театральной площадки. Актеры выступали на сценах различных частных театров города. В основном спектакли шли на Моховой улице в доме коллежского асессора Пашкова [1, с. 161]. Представления давали в здании, где располагается университетская церковь. Этот вариант был наиболее удобным, т. к. помещение вполне подходило для проведения спектаклей. Всего за 10 лет до этого в нем уже шли сценические представления, исполняемые несколькими коллективами крепостных актеров, в первую очередь труппы очень известного в то время театра Д. Е. Столыпина [4, с. 6].

О значимости обустройства в Москве театра говорит и тот факт, что усилия Пашкова были отмечены личным рескриптом императора от 22 декабря 1806 г. В нем выражалась благодарность хозяину дома за его искреннее стремление поддержать театральное дело в Москве, а предпринимаемые усилия определялись не менее чем «похвальный подвиг». Через год, 26 декабря 1807 г., Пашков был награжден орденом Святой Анны второго класса при новом благодарственном рескрипте [28, с. 29—30].

Актеры М. Г. Медокса (еще в статусе труппы частного театра) работали в доме на Моховой до Великого поста 1806 г. Последние спектакли (драма «Великодушие, или Рекрутский набор» и опера «Новое семейство») даны были здесь 10 февраля 1806 г. [6, с. 93].

Театр в доме Пашкова (или, как его еще называют документы, «Театр на Моховой») был специально отремонтирован для работы здесь теперь уже императорской труппы. «Устроение» помещения, выполненное неким «машинистом» Князевым, обошлось в 3 800 руб. В ходе работ были «сделаны потолки над всем зданием, поставлены печи, перегородки и тамбуры в подъездах, а также заделаны окна войлоком» [6, с. 95].

Одновременно с ремонтом театра на Моховой решился вопрос о судьбе наследия Г. М. Медокса, которое перешло в собственность дирекции. Имущество разорившегося антрепренера сводилось к двум основным объектам. Первый — расположенный «в 6-й части в первом квартале под № 92, в приходе Спаса Преображения Господня, что в Копьях, на Петровской улице», сгоревший Петровский театр, с деревянным домом, в котором по крайней мере до 1811 г. жил сам М. Г. Медокс. Второй — принадлежавший ему увеселительный «воксал», находившийся «в 17-й части, во втором квартале под № 129, в приходе Мартина Исповедника, что в Алексеевской», и представлявший собой «воксальное здание с садом и каменным флигелем» [6, с. 95].

Вопрос о восстановлении здания театра на Петровке не поднимался [6, с. 96—97]. Единственное, что было сделано театральной дирекцией с этой частью имущества, — из него «было выбрано все железо» (2 тыс. 396 пудов) и продано за 3 тыс. 833 руб. 60 коп. [6, с. 95].

Несмотря на то, что главный театр города функционировал, отсутствие у него собственной сцены являлось очевидным парадок-

сом. Это не только сильно затрудняло работу труппы, но и противоречило интересам и зрителей, и хозяев — театральной дирекции, которая теряла на этом неполученные средства от возможных сборов. Кроме того, столичный город, лишенный собственного театрального здания в начале XIX в., уже не мог не вызывать удивление. Во всеподданнейшем докладе директора императорских театров обергофмаршала А. Л. Нарышкина создание нового московского театра вместо сгоревшего Петровского называлось как «неизбежность» [28, с. 28], а его устройство должно было быть осуществлено на «приличных столице основаниях» [28, с. 28]. Не случайно уже в 1807 г. (т. е. меньше чем через год после улаживания дел с долгами М. Г. Медокса) было принято решение о постройке в Москве нового театра. О важности этого мероприятия говорит тот факт, что решение принималось лично императором [4, с. 2].

Новое здание решили строить у Арбатских Ворот. Высочайше утвержденный проект отличался «роскошностью» [28, с. 28]. Главным материалом при строительстве служило дерево, что позволило осуществить задуманное в самые кратчайшие сроки — уже к концу того же, 1807 г. [7, с. 113].

Здание на Арбатской площади строилось как его единственная замена Петровского театра на Петровке [6, с. 96—97].

В том же году состоялся переезд труппы, и театр открылся 13 апреля 1808 г. спектаклем «Баян, русский песнопевец древних времен» [4, с. 4].

Новое здание деревянного Арбатского театра возводили быстро, но не формально. Оно было очень красивым, как и полагалось главному столичному театру. Известно, что здание было полностью окружено «колоннами, подъезды к нему были со всех сторон; большое пространство между колоннами, в виде длинных галерей, служило удобным местом для прогулок. Декорации для него были написаны художником Скотти» [4, с. 4].

Общая стоимость строительства и украшения театра составила на 31 января 1810 г. 38 тыс. 4 руб. 13 ½ коп. В том числе «на окончательную расплату собственно по строению» ушло 27 тыс. 72 руб. 19 ¾ коп., за «зделание некоторых нужных для театра вещей» (обивку лож, внутреннюю роспись и др.) — 10 931 руб. 94 ¼ коп. [9]. Причем подобного рода расходы были тяжелы даже для государства. В свя-

зи с этим, когда казначейство передало из своих средств всю потребовавшуюся сумму в распоряжение московского военного губернатора Т. И. Туголмина, от него потребовали частично ее компенсировать. Это предполагалось сделать за счет принадлежащих дирекции Московского императорского театра домов, которые были поставлены на продажу для погашения долгов московского театра [10].

Через полтора года после открытия произошел неприятный инцидент, который позволил впоследствии говорить о низком качестве постройки [6, с. 104]. Благодаря сохранившемуся отчету о происшествии перед директором императорских театров А. Л. Нарышкиным, мы знаем этот полуанекдотичный-полутрагичный эпизод достаточно полно.

9 октября 1810 г., когда давали пьесу «Сулъеты», на сцене «провалилась часть пола» [6, с. 103]. Произошло это событие, чуть не ставшее трагическим, в конце пятого акта, когда, согласно сценарию, на сцене «происходило разрушение моста, пальба и движение с обеих сторон войск, на том самом пункте, где собрались и остановились все статисты и певчие для выхода... к провозглашению победы». В это время на наиболее перегруженном участке пола «близ самой задней кулисы, семь досок провалились, и кулиса одна, не принадлежащая к пьесе, покачнулась на стену». В результате буквально на глазах зрительного зала «несколько человек из статистов и певчих, стоявших за кулисами на тех досках» провалились под сцену. Но произошло это «так, однако ж, счастливо, что кроме того, что четыре человека солдат и два человека певцов зашиблись несколько, никому вреда не сделалось». Более того, зрители ничего не заметили, т. к. «падение сие было без большего треску и шуму», действующие на сцене «ни мало не замешались, продолжив свое дело», а пострадавшие, срочно «вышедши из-под» нее, завершили вместе со всеми «надлежащий по пьесе выход, и кончилось представление обыкновенным порядком». Администрация уверяла, что «можно удостоверительно сказать, что, кроме находившихся на сцене и полиции, никому во время спектакля и по окончании оного происшествие сие неизвестно» [11]. Это похоже на правду, т. к. столь яркое событие не могло быть не отмечено в других официальных документах и воспоминаниях.

Разбираясь с причиной аварии, выяснили, что качество постройки театра было не при чем. Совпали две вещи. Первая — скопление

большого числа людей в одном месте. Вторая — слабость конструкции: доски лежали в пазах (следовательно, прогибались), а опоры оказались слабыми.

Учитывая, что есть спектакли, где даже «большее число статистов потребляемо», срочно «приняли меры к исправлению». Больше сообщений о подобных происшествиях не поступало. Таким образом, говорить о крайне плохо отстроенном здании московского театра не приходится. Труппа без значительных происшествий давала спектакли в деревянном Арбатском театре вплоть до занятия Москвы войсками Наполеона в начале сентября 1812 г.

Вступление Великой армии в Москву было полной неожиданностью как для значительной части жителей «Первопрестольной столицы», так и для большей части служащих многочисленных учреждений. Известие о победном Бородинском сражении [27, с. 43—44] и активное внедрение Ф. В. Ростопчиным в сознание населения идеи о невозможности сдачи города («Я жизнью отвечаю, что злодей в Москве не будет») успокоили и сильно обнадежили древнюю столицу. После извещения о сражении 26 августа жители приободрились настолько, что даже провели крестный ход у Иберской часовни [3, с. 10]. Но прибытие раненных при Бородино, а вместе с ними известия, что сражение не было продолжено и русская армия отступает к Москве, превратило оставление города в огромный поток. Его максимум пришелся на 31 августа — 2 сентября, когда уже всем было известно, что Москву оставят без боя.

Традиционно считается, что последний спектакль, данный в городе в преддверии ее оставления французам, состоялся 30 августа 1812 г., то есть буквально за 2 дня до вступления Наполеона. Согласно программе, давалась пьеса «Наталья, боярская дочь», вслед за которой планировался маскарад [6, с. 68]. Однако подтверждений, что программа была реализована, не имеется. Вполне возможно, что в преддверии ожидания конца и в условиях массового исхода москвичей, оба мероприятия сорвались. Скорее всего, последним представлением Арбатского театра был назначенный на вторник 27 августа «Бригадир» Дениса «Фонъ-Визина» и оперетта в одно действие «Девичник, или Филаткина свадьба» [4, с. 4].

В ночь на 31 августа «управляющий театрами» А. А. Майков получил эстафету с предписанием о выезде из Москвы. Возможно,

что первые сообщения пришли к нему чуть ранее (на 1 день или на 1 ночь) [3, с. 54], но даже это не могло существенно помочь делу, т. к. средств для эвакуации в распоряжении московских властей катастрофически не хватало, а стоимость найма транспорта в эти дни выросла в 20—25 раз по сравнению с довоенным временем [26, с. 704].

Согласно полученному предписанию, А. И. Майков должен был вывезти из Москвы в «без опасное» место казну Московского театра, школу и артистов. Место прибытия в послании указано не было. Вместо этого предписывалось обратиться за инструкциями к Ф. А. Ростопчину. Главнокомандующий Москвы предложил театру отбыть во Владимир, но на просьбу о предоставлении 150 подвод, наотрез отказал. В итоге А. И. Майков уехал разбираться с делами, что называется, ни с чем. Но, прибыв в театр, он быстро понял абсолютную невозможность в таких условиях хоть что-то эвакуировать, вернулся к главнокомандующему и (по его словам) «со всем уже усилением требовал спасти казенный интерес, школу и тех людей, которые для дирекции необходимы» [12]. Итогом стало получение из 150 требуемых 19 подвод. К ним директор смог присоединить где-то найденные 11 телег, в которых впряг своих собственных лошадей. На транспорт спешно погрузили деньги, некоторые документы (в частности, «книгу общего прихода и расхода»), наиболее дорогостоящие «вещи гардероба» и «без изъятия всю школу», при которой следовала часть актеров. На остальных служителей мест не хватало даже в пешем виде. В итоге часть актеров, актрис и музыкантов, у кого были на то возможности, отправились своим ходом, чтобы не отягощать караван. Другим директор «принужден был дать билеты, дабы изыскивали свои способы спасения» [13]. Из вещей более ничего вывезти не могли физически. Для сохранения здания и имущества все помещения театра заперли, оставив унтер-офицера Мельникова с «находящейся при нем инвалидною командою» и приказом оставаться «до той минуты покуда будет возможно» [14].

В ночь на 1 сентября в 3 часа утра театральный обоз во главе с «помощником по хозяйственной части, казначеем, секретарем и смотрителем гардероба» выехали во Владимир. Путь занял более восьми суток, совсем не напоминающих праздничную прогулку. Дороги были забиты, смен лошадей на станциях не было, лихие люди и оставшие солдаты разбойничали. Даже миролюбивые до того кре-

стьяне нередко проявляли крайнюю враждебность. Кроме того, прибыв по окончании переезда во Владимир и надеясь обрести здесь покой, актеры узнали, что остановиться в городе попросту негде. В нем «не токмо нет квартир, и нет места в кружных селениях, великое число приехавших остановились и живут в поле» [15].

Учитывая такое положение дел, дирекция императорских театров предписала труппе ехать в Кострому, куда беглецы в итоге и прибыли, задержавшись на какое-то время в Плесе (заштатный город Костромской губернии). Несмотря на все выпавшие на их долю беды, актеры продолжили свою работу в этом губернском центре. В качестве театрального здания ими был использован дом губернатора [4, с. 2].

Благодаря усилиям А. И. Майкова удалось эвакуировать часть труппы и управления, вывезти финансы (в том числе нерастраченную сумму за предшествующий год) [16] и практически полностью спасти (учитывая дальнейшую судьбу Москвы) дорогостоящие театральные костюмы. Но сам московский Арбатский театр оказался полностью уничтожен во время знаменитого «Великого московского пожара», исчезнув в его огне одним из первых [4, с. 4]. Впоследствии он никогда уже не восстанавливался.

После возвращения Москвы был поставлен вопрос о возможности и даже целесообразности возобновления здесь собственно театра. Дело в том, что крайне дорогостоящая утрата здания со всем оборудованием и подавляющей частью необходимых вещей, реквизита, делали реализацию этой задачи крайне сложной. Тем более в условиях продолжающейся войны и колоссального разорения части страны. Причем в необходимости восстановления театра в Москве как обязательной части города никто даже не сомневался. Не позднее конца 1813 г. сами местные «обитатели» «нетерпеливо» выражали желание «видеть спектакли» [17]. Государственные мужи также считали для себя крайне важным возродить в Москве театральные представления. Причем в качестве зрителей они рассматривали уже не одну образованную элиту, а абсолютно «всякого состояния» людей. Более того, власти видели в театре мощный фактор наполнения Москвы новым населением, заметно убавившимся за 1812 г. («тем самым приохотить их к самому даже основанию жительства») [18].

По сути, к январю 1814 г. театр в Первопрестольной уже возродился сам собой, но пока что на частных основах. Учитывая потребность со стороны горожан, «г-н Поздняков, хотя и частный человек... открыл свой собственный театр, в котором столь великое стечение бывает зрителей...» [19]. Затея оказалась настолько выгодной, что доход Позднякова только от одного спектакля насчитывал от двух до четырех тысяч рублей [20].

Но особая важность в возрождении московского театра состояла в том, что в случае его роспуска (даже на время) пришлось бы «потерять безвременно» и труппу, и театральную школу. Для их возобновления на прежнем уровне неизбежно потребовались бы значительные затраты как денег, так и времени [21]. Несмотря на катастрофичность последствия, такой вариант развития событий был вполне возможен: «высочайшим повелением» решение вопроса о строительстве нового театра в Москве было «отложено на неопределенное время» [4, с. 5—6]. Понимая это, театральная дирекция просила в случае худшего варианта развития ситуации передать часть людей из труппы, оркестра, московской театральной школы для петербургской сцены.

Цена решения вопроса составляла относительно небольшую сумму — дополнительных 40 тыс. руб., «кои нужны будут необходимо на наем партикулярного дома им на устроение в нем самого театра» [22]. Театральная дирекция усиленно изыскивала возможность найти эти деньги, причем не в виде безвозмездного пожертвования, а исключительно «заимообразно» (в долг). Но решение оказалось связанным с целым комплексом финансовых и (главным образом) бюрократических сложностей. Благодаря им поиски средств тянулись по крайней мере 2,5 года — с августа 1813 по конец января 1816 г. [23].

Благоприятный исход был достигнут благодаря усилиям того же управляющего Московским императорским театром А. И. Майкова, который смог с имеющимися в его распоряжении ограниченными средствами устроить временную сцену в доме генерала Апраксина и получить чистой прибыли в размере 57 тыс. руб. [24]. Их-то и пустили в ход, обойдя бюрократические препоны. Результат этот был столь спасителен и одновременно неожидан, что глава всей театральной дирекции А. Л. Нарышкин назвал его буквально чудом («решился... можно сказать, дивным образом») [25].

1. Бескин Э. М. История русского театра. М.; Л., 1928. Ч. I. 324 с.
2. Записки о 1812 годе Сергея Глинки, первого ратника Московского ополчения. СПб.: Типография Императорской Российской академии, 1836. 126 с.
3. Корбелецкий Ф. Краткое повествование о вторжении французов в Москву и о пребывании в оной. Описание с 31 августа по 27 сентября 1812 года Ф. Корбелецким с присовокуплением собственного его странствования. СПб.: Типография Департамента внешней торговли. 1813. 69 с.
4. Михайловский В. А. Историческая справка о Большом театре в связи с Императорскими Московскими театрами. М., 1900. 185 с.
5. Опочинин Е. Н. Театральная старина. Исторические статьи. Очерки по документам. Мелочи и курьезы. М.: Издание редакции журнала «Развлечение», 1902. 152 с.
6. Погожев В. П. Столетие организации Императорских Московских театров (опыт исторического обзора). Вып. I. Кн. I. СПб.: Типография Главного управления уделов. 1906. 544 с.; Кн. 2. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1907. 568 с.
7. Пыляев М. И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М.: Московский рабочий, 1990. 564 с.
8. Российский государственный архив древних актов. Ф-16. Д. 578. Часть V. Л. 90—90 об. Донесение генерал-губернатора П. Д. Еропкина императрице Екатерине II от 25 октября 1789 года.
9. Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф-497. Оп. 1. Д. 567. Л. 1-1об. Дело о восстановлении деревянного Петровского театра.
10. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 567. Л. 1-1об.
11. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 565. Л. 1об. Рапорт из Канцелярии Императорского Московского театра директору Императорских театров А. Л. Нарышкину от 10 октября 1810 года.
12. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 5—5об. Рапорт управляющего Московским Императорским театром А. А. Майкова директору Императорских театров Л. Н. Нарышкину от 8 сентября 1812 года.
13. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 5об.
14. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 6.
15. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 5—6.
16. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 6об.

17. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 9. Краткая записка о причинах по которым необходимо нужно и полезно для казны возобновить в Москве временный театр. Январь 1814 года.

18. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 7.

19. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 9.

20. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 9.

21. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 10—11.

22. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 2об.

23. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 2—15.

24. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 14об.

25. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 14.

26. Ростопчин Ф. В. Тысяча восемьсот двенадцатый год в Записках графа Ф. В. Ростопчина. Перевод с французской подлинной его рукописи // Русская старина. Т. LXIV. Вып. 12. СПб., 1889. 158 с.

27. Ростопчинские афиши 1812 года. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1889. 465 с.

28. Танеев С. В. Из прошлого Императорских театров. Краткий исторический очерк. Вып. I. 1725—1825. СПб.: Типография В. В. Комарова. Фонтанка № 74. 1885. 245 с.

29. Центральный государственный архив города Москвы. Ф—16. Оп. 1. Д. 276. Л. 8, 18.

УДК 391/395

Н.А. Волокитина

Взаимодействие традиционной и современной праздничной культуры в Республике Коми

В настоящий момент наблюдается феномен актуализации и реанимации образов традиционной культуры в современных культурных практиках. Элементы традиционной этнической культуры активно включаются в современную массовую. В этой ситуации востребованной оказалась традиционная праздничная культура. Традиционный праздник меняет форму, структуру, признаки и функции, превращаясь в массовое зрелище, но сохраняет живой этническую традицию. В статье рассмотрены модели включения традиционного праздника в современную социокультурную ситуацию на материалах Республики Коми.

Ключевые слова: коми, праздник, традиционная культура, современная культура, праздничная культура

Volokitina N.A. Cooperation of traditional and modern festival culture in the Komi Republic

At the moment there is a phenomenon of actualization and renewal of the traditional culture's images. The elements of the traditional ethnic culture are actively included in the modern mass culture. Traditional festival culture is in demand in the modern situation. The traditional festival changes form, structure, characteristics and functions. It turns into a mass entertainment event, but retains a lively ethnic tradition. The ways of inclusion of the traditional festival in a modern cultural and social situation are considered in the article on the material of the Komi Republic.

Keywords: komi, festival, traditional culture, modern culture, festival culture

На сегодняшний день исследователями фиксируется разрыв между традиционной и современной культурами, что порождает ряд проблем, связанных прежде всего с формированием этнической идентичности современного человека. Современная культура от-

бросила традиционные формы, она не ориентируется исключительно на собственное культурное наследие. В то же время в современной культуре наблюдается возросший интерес к традиционной этнической культуре или ее элементам. Как ни странно, традиционная культура и ее ценности, которые, казалось, уже не жизнеспособны в современном обществе, оказалась весьма востребована. В современных практиках активно воспроизводятся, реконструируются и возрождаются образы традиционного народного искусства и культуры. Традиционная культура превратилась в удобный носитель, который наполняется новым современным значением. Однако в современных культурных практиках элементы традиционной этнической культуры привлекаются для выполнения функций, не свойственных им в аутентичной среде, характерна потеря символов, претендующих на ориентиры и признаки этнокультурной идентичности – в силу изменения социокультурной ситуации.

Сама этническая традиция на сегодняшний момент утратила свою целостность. Для традиционной культуры было характерно возобновляемое смыслообразование с использованием культурных традиций, культурные ценности в такой ситуации оказывались практически неизменными. На данный момент реанимация этнических ценностей носит несистематический характер и зачастую сводится к внешней атрибутике, возрождаются отдельные элементы – ритуалы, обычаи и пр. Особенность, уникальность культуры воспринимается через своеобразие внешних атрибутов и символов. При этом элементы и образы традиционной этнической культуры, привлекаемые для современного массового потребления в основном вторичны, они являются результатом трансформации и изменения контекста их существования [2, с. 21-22].

В этой ситуации в России оказались востребованными традиционные этнические праздники, которым нашлось место в современной массовой культуре. Праздники занимают важное место в жизни любого общества, как традиционного, так и современного. Они сопровождает жизнь каждого человека. В традиционной культуре праздник является наиболее устойчивым, постоянно воспроизводимым элементом, который выполнял в традиционном обществе целый ряд функций, например воспитательную и интегративную. На данный момент накоплен достаточно объемный материал

как по описанию традиционных праздников у различных народов, так и по созданию его теоретических моделей. Исследователи изучают историю праздника и его типологию, структуру и функции, но до сих пор достаточно мало работ посвящено бытованию традиционного праздника в современной культуре. Механизмы трансформации традиционного праздника, его функции и роль в современном обществе, варианты интерпретации современным человеком праздничной традиционной культуры изучены не в полной мере. Для осмысления происходящих процессов прежде всего необходимо привлечь конкретный региональный материал.

Уже в XIX веке формируются концепции праздничной культуры, которые отмечают схожесть систем и структур праздников различных народов. Важной особенностью традиционного праздника является его сакральный характер. Так же неоднократно исследователями отмечалось, что для всех народов характерно противопоставление праздников будням. Во время праздников обычное течение жизни прерывалось, привычная упорядоченность мира нарушалась. В праздничные дни мир как бы находился на грани жизни и смерти, и земная его сторона входила в противоречие со стороной высшей, сакральной. На время праздника воцарялся хаос, обуславливающий особенное мироощущение и поведение людей. При этом праздник способствовал сохранению единства поколений, обеспечивая тем самым преемственность в жизни общества [1, с. 103].

Исследователи, изучающие феноменологию праздника, отмечают, что особое значение в празднике приобретает его эстетическая составляющая: чувственно-эмоциональная насыщенность содержания, выразительность, экспрессивность, алогизм, зрелищность, карнавальные элементы, театрализация. Все эти качества роднят праздник с искусством, но не отождествляются с ним. Праздник - некая пограничная зона между реальной жизнью и художественным вымыслом. Психологический механизм воздействия праздника близок к катарсическому воздействию искусства [4, с. 64].

В празднике идеальные нормы и ценности не представляются в виде абстрактных схем, а непосредственно переживаются людьми как часть их реальной жизни. Этим, в свою очередь, объясняется специфика праздничного поведения, которая проявляется в его иносказательности.

В празднике каждый играет некоторую роль и вместе с тем созерцает себя в этой роли, доставляет радость окружающим и сам испытывает от этого удовольствие. В целом праздник означает смену психологического стереотипа жизни, когда люди чувствуют и думают «не как всегда», не забывая, впрочем, о проблемах повседневности. Праздник воспринимается как радостное и волнующее событие. Праздник создает особый условный, ирреальный мир, в котором существуют свои правила и законы, присущие индивидуально каждому празднику. И человек, попадая в сконструированный мир, начинает «жить» в нем, соглашаясь с предлагаемыми условиями.

В современной социокультурной ситуации традиционный праздник начинает приобретать другие характерные черты и признаки. Прежде всего, происходит процесс десакрализации традиционного праздника. Праздник превращается в массовое зрелище. Модель традиционного праздника становится вторичной. Основной функцией становится увеселение, происходит утрата сакрального значения, нарушается переход от профанного к сакральному состоянию.

Но при этом важной функцией становится трансляция опыта прошлого поколения и презентация своей культуры, поскольку через яркое массовое увеселение это сделать проще. Участвуя в праздничных мероприятиях, с одной стороны, сами носители традиционной культуры (аутентичные коллективы) чувствуют свою востребованность, с другой — молодежь начинает интересоваться своими традициями, празднично-обрядовой культурой, хранившейся до сих пор в памяти жителей старшего поколения. Праздник, который выходит за рамки традиционной повседневной (в какой-то мере скучной для современного человека) культуры, сразу привлекает к себе внимание. Он наполнен событиями, яркими участниками, представляет возможность современному человеку ощутить активную сопричастность к своей этнической культуре или узнать новое о чужой традиционной культуре. Насыщенная событийность традиционного праздника реализует также потребность современного человека презентовать себя, свою сопричастность к событию в информационном пространстве и социальных сетях.

В таких условиях актуализируется значение интегративной и консервативной функций праздников, так как праздники обеспечивают консолидацию и самоидентификацию людей в коллективе че-

рез их непосредственное совместное участие в праздниках. Кроме того, они способствуют выработке общих идеалов и ценностей, придают чувство защищенности и солидарности с коллективом [1, с. 247].

В современном обществе традиционный праздник утратил еще один важный признак, он перестал быть саморегулирующимся. Безусловно, на праздничную культуру в современной России наложила свой отпечаток советская эпоха, когда массовые мероприятия и праздники проходили по контролируемому сценарию. Теперь участники праздника привыкли, что праздник должен быть организован, отрежессирован, спроектирован. Роли, в том числе зрителей, а не только активных участников, должны быть четко обозначены, организаторы контролируют процесс, лишая праздник стихийности и игрового начала.

При обращении к конкретному региональному материалу можно выделить несколько вариантов взаимодействия традиционной и современной праздничной культуры. Собственно, в Республике Коми наблюдается две модели бытования традиционной праздничной культуры в современной.

Первая модель нацелена на возрождение традиционных аутентичных праздников, но в соответствии с изменившейся реальностью, с изменением их функций и содержания. Самый яркий пример в Республике Коми — ижемский традиционный праздник Луд, который называют брендом Ижемского района Республики Коми, где проживает локальная группа коми – ижемцы. Этот праздник сохранил важные признаки, он проходит в то же время и в том же месте, что и ранее. Традиционно жители села Ижма в одну из белых летних ночей выходили «лудын войлыны» («гулять на лугах»). В середине 1930-х годов эта традиция прервалась, возобновили гулянье в 1997 году. В начале XX века праздник начинался с того, что на острове собирались молодые всадники, которые прогоняли табун лошадей, тем самым вытапывали площадку для гуляния, огибая остров. А в настоящее время эта традиция преобразилась в спортивные конные скачки по заливному лугу. Сейчас празднование принято начинать с многокилометрового ижемского шествия, точнее, дефиле, на которое участвующие женщины надевают старинные парчовые сафаны, передающиеся по наследству [6].

Наблюдается попытка реконструировать или возродить существовавший традиционный праздник, но уже с внедрением абсолютно чуждых традиционным празднествам элементов, например, в последние несколько лет праздник сопровождается рок-концертом. Сам праздник идет по подготовленному сценарию, утратив признак самоорганизации, сопровождается поздравлениями от официальных лиц, танцевальных коллективов и пр. Традиционный праздник превращается в массовое зрелище, в котором участвует не только население самого села Ижма, но других районов Коми и даже соседних регионов.

В других регионах России наблюдается тот же процесс, например, празднование удмуртского праздника Гербер или марийский обрядово-календарный праздник Агавайрем. На праздниках выступают профессиональные ансамбли, мероприятия проводятся по подготовленному сценарию, проходят мастер-классы и дегустации блюд традиционной кухни, ведется активная продажа сувениров, определяются различные площадки для зрителей, в том числе интерактивные.

При таком варианте существования традиционных праздников в современной культуре можно говорить о том, что традиционная праздничная культура открывается для восприятия современных элементов. Традиционный праздник постепенно трансформируется, учитывая изменившуюся ситуацию, потребности современного человека, его вкусы и запросы.

Вторая модель сводится к конструированию новых по форме и содержанию праздников на основе традиционной культуры (символов, кодов, приемов, сценария, элементов и пр). Примерами подобных праздников в Коми могут служить: фестиваль «Люди Леса», фестиваль кузнечного мастерства «Корт Айка», молодежные зимние игрища Йиркапа, праздник рыбного пирога «Черинянь гаж» и многие другие. Так, например, фестиваль «Люди леса» проходит в столице Республики Коми, городе Сыктывкаре с 2014 года. «Люди леса» — это целый комплекс мероприятий, раскрывающих традиции «лесных» культур с ярко выраженным экосознанием. Программа построена по принципу интерактивности, вовлечения участников в процесс мероприятия. В 2016 году концепция этнофестиваля была основана на мифе народа коми о происхождении мира, согласно которо-

му прародительницей всего живого является утка-мать (чӧж) [7]. На фестивале можно было поучаствовать в национальных спортивных забавах, приобрести одежду в этническом стиле, приобщиться к созданию арт-объекта. Специально к фестивалю был подготовлен мультфильм на основе мифа коми о сотворении мира. Проект интересен тем, что информация о концепции фестиваля распространяется заблаговременно, тем самым организаторы подготавливают публику к восприятию этнических элементов и образов, заложенных в нее, пропагандируя культуру коми (зырян).

Еще одним примером может служить фестиваль в Корткеросском районе Республики Коми, где бытовала легенда о колдуне Кӧрт Айке («Железный человек»). Эта легенда легла в основу концепции проведения фестиваля кузнечного мастерства в селе Корткерос (проходит с 2014 года). Продвижение фестиваля вызвало и рост популярности и известности фольклорного персонажа, и прочную ассоциацию его со всем районом, а не только с фестивалем. Интересно, что Кӧрт Айка в коми фольклоре является злым и вредным персонажем, однако это не вызывает отторжения у населения, вокруг этого мифического персонажа выстраивается не только новый праздник, с ним теперь прочно ассоциируется само село Корткерос.

Надо отметить, что благодаря таким проектам идет широкое информирование о традициях титульного народа республики, повышается интерес современного поколения к мифологии и традициям коми. Информация о традициях народа, ценностях, героях подается не в скучной форме, а через яркую праздничную составляющую. Однако информация при такой популяризации сильно упрощается, искажается и подается поверхностно. Как отмечает Л.Н. Лазарева, в практике внедрения традиции в современные праздники наблюдается много стихийного и случайного, что связано с отсутствием или недостаточностью знаний в этой области. Внедрение элементов традиционной культуры в современные праздники должно быть продуманным и целесообразным [5, с 16]. Понятно, что элементы традиционной культуры, привлекаемые для современного массового потребления, вторичны, они являются результатом кодификации, адаптации, изменения контекста их существования. Современные праздники, основанные на элементах традиционной культуры, безуслов-

но, не равнозначны понятию традиционного праздника, однако они помогают сохранять культурную самобытность этнических групп.

При такой модели современная праздничная культура готова использовать элементы и готовые формы традиционной, привлекая тем самым к мероприятиям внимание населения. Уникальность мероприятия реализуется через этнокультурный компонент. Праздничное событие, даже современное, требует мировоззренческой установки, содержания, а не только хорошей технологической составляющей. Возможно, именно поэтому современная праздничная культура черпает содержание из традиционной.

Сегодня традиционный праздник в полной мере может быть использован в решении современных антропологических проблем, в частности сохранения ценностных, этнических, культурных компонентов в социальной организации современного мира. Через праздники этносы сохраняют свою культурную самобытность, и в национальных праздниках в полной мере проявляются их интегративная и консервативная функции. Трансформация праздника уже не столь важна, важно ощущение живости традиции и передачи опыта.

Решение проблемы унификации культуры возможно через сохранение и организацию традиционных, пусть и неаутентичных праздников. Весьма успешной может стать модель реализации такой культурной практики, в основе которой заложена интеграция в социально-культурное пространство традиционных праздничных форм этнических групп.

Подводя итоги, надо сказать, что современная культура широко использует символический код традиционного искусства и культуры, наполняя их актуальным смыслом, что прекрасно видно на примере современных культурных практик в Республике Коми, где крайне востребованными стали традиции и образы титульного народа. Данный процесс можно рассматривать с точки зрения включения этнокультурных компонентов в современную массовую культуру.

Традиционная этническая культура как целостный феномен не применим во всей полноте к современной культуре и реалиям, однако элементы традиционной культуры являются весьма жизнеспособными и востребованными в современной практике. Для сохранения и воспроизведения традиционной этнической культуры (или хотя бы ее внешней атрибутики) в современной ситуации необходимо

создавать новые современные механизмы передачи традиционного материала, как показывает практика, праздничная культура представляет такие возможности.

* * *

1. Бурменская Д.Б. К вопросу о роли глобализации в функционировании традиционного праздника // Вестник БГУ. 2009. № 6. С. 244-247.

2. Волокитина Н.А. Традиционная культура на современном этапе: направления и формы воспроизведения (на примере Республики Коми) // Человек. Культура. Образование. 2017. № 2 (24). С. 21-29.

3. Дёмина Л.В. Традиционный народный праздник в контексте современной культуры // Вестник ЧГАКИ. 2011. № 1 (25). С. 103-107.

4. Курбатов В.П., Верещагина И.М. Феноменология праздника // Концепт. 2015. № 6. С. 60-69.

5. Лазарева Л.Н. Традиционная праздничная культура как культура этнической и социальной памяти. Избранные статьи. Указатель трудов Л.Н. Лазаревой. Челябинск, 2015. 245 с.

6. Праздник Луд // Официальный сайт Постоянного представительства Республики Коми при Президенте Российской Федерации. URL: <http://pp.rkomi.ru/page/7922/> (дата обращения: 11.05.2018)

7. Этнофестиваль «Люди Леса». URL: <http://ludilesa.com/?id=ru> (дата обращения: 25.05.2016)

УДК 821.161.1; 304.44

Л. В. Гурленова

Песенная лирика М. Исаковского как предмет междисциплинарного исследования XX—XXI вв.

В статье анализируются исследования песенной лирики М. Исаковского, относящиеся к советской и постсоветской эпохе, филологов, культурологов, искусствоведов, философов; привлекаются также исследования советской массовой лирической песни. Наследие поэта рассматривается в контексте процессов культуры и как область междисциплинарных исследований. Характеризуются методологические подходы к изучению советской лирической песни, выделяются актуальные научные идеи, делаются выводы о перспективах изучения данного явления культуры: способов поэтизации обыденного, ценностных критериев человеческой личности, моделей общественного устройства, режима отсылок к классической литературе и фольклору, музыкальной народной культуре.

Ключевые слова: М. Исаковский, песенная лирика, исследовательские стратегии, ценностные художественные и духовные ориентиры.

L. V. Gurlenova. M. Isakovsky's song lyrics as a subject of interdisciplinary studies of XX—XXI cc.

The article analyzes the research of Isakovsky's song lyrics related to the Soviet and post-Soviet era, philologists, culturologists, art historians, philosophers; investigations of the Soviet mass lyrical song are also involved. The legacy of the poet is considered in the context of cultural processes and as an area of interdisciplinary research. The methodological approaches to the study of Soviet lyric songs are characterized, current scientific ideas are highlighted, conclusions are made about the prospects for studying this phenomenon of culture: ways of poetizing everyday, value criteria of the human personality, models of social structure, the regime of references to classical literature and folklore, musical folk culture.

Keywords: M. Isakovsky, song lyrics, research strategies, valuable artistic and spiritual guidelines.

Песенная лирика М. Исаковского — одно из ярчайших явлений русской культуры советского периода, прежде всего 1930—1950-х годов. Работая в содружестве со знаменитыми советскими композиторами — И. Дунаевским, В. Соловьевым-Седым, Б. Мокроусовым, М. Блантером, В. Захаровым и другими, Исаковский написал несколько десятков поэтических текстов, которые стали всенародно любимыми песнями (*Вдоль деревни; Враги сожгли родную хату; В лесу прифронтовом; Каким ты был, таким остался; Катюша; Лучше нету того цвету; Мы с тобою не дружили; Не тревожь ты себя, не тревожь; Одинокая гармонь; Ой, цветет калина; Снова замерло все до рассвета; Услышь меня, хорошая; Черемуха и мн. др. [4]*). Отвечая на дискуссии советского времени о феномене массовой песни и ее художественном уровне, А. Т. Твардовский, автор большой статьи о М. Исаковском, отмечал, что «начало песенности... всегда было одной из характернейших черт русской лирики» [14], в том числе ее высших образцов. Это утверждение является защитой Исаковского от искушения уже современной критики перевести его лирику в разряд массовой советской культуры.

В качестве самостоятельного предмета исследования песенная лирика М. Исаковского привлекалась редко, как и в целом лирическая советская песня, хотя ее формирование свидетельствовало о серьезных изменениях в культурном процессе эпохи.

Последнее тем не менее признавалось в исследованиях и советского, и постсоветского времени, прежде всего филологов, а также искусствоведов, культурологов, философов: в них так или иначе отмечалось, что лирическая песня этого времени явилась результатом значительной перестройки советской литературы и музыки, происшедшей под влиянием запроса народных масс на возвращение в советское искусство, где преобладало героическое и эпическое начало, лирических тем и чувств¹. Эти выводы помогают составить более сложную картину культуры эпохи: они свидетельствуют о том, что культурные процессы, даже в условиях тоталитарной системы, инициировались и управлялись не только сверху. Однако причины

¹ Ряд исследователей, желая защитить М. Исаковского от критики, ставили его в ряд поэтов, соответствующих догматам социалистического реализма, и делали вывод, что он вместе с ними «утверждал значение социалистического города, новаторски развивая традиции и крестьянских, и пролетарских поэтов» [7, с. 302].

подобного запроса исследователи советской и постсоветской эпохи оценивали по-разному.

В советское время писали о заинтересованности народных масс, в своем большинстве крестьянских, в поэтическом языке и жанрах фольклора, отмечали использование в советской лирической песне фольклорных песенных зачинов, поэтических образов-символов, приема психологического параллелизма и пр., но утверждали, в силу идеологических установок, что прямая связь советских песен с фольклорными отсутствует [5, с. 322]. Авторы музыковедческих исследований подчеркивали близость советской лирической песни традициям народной музыкальной культуры: «Первым из советских композиторов Захаров (постоянный соавтор М. Исаковского — Л. Г.) начинает сочинять массовые песни в крестьянской хоровой манере. /.../ Праздничное настроение подчеркнуто затейливой вокальной орнаментикой, воспроизводящей эффект лихих гармошечных переборов. Кстати, в духе гармошечных импровизаций построены инструментальные отыгрыши между куплетами многих песен. Среди них видное место принадлежит песням в стиле лирической частушки — «девичьих страданий». Интонации вздохов, присущие этому стилю, отчетливо слышатся в песне «Провожание». Чрезвычайно интересно воплотились «страдания» в популярной песне «И кто его знает». Ее степенная, неторопливо-размеренная мелодия мастерски «разыграна» всплесками вопросительных интонаций. Квинтовые взлеты в концовках фраз — кстати, редчайший пример в лирической мелодике, — а также октавные подъемы, соответствующие словам-вопросам, являют пример выразительного согласования музыки со стихотворным текстом [3, с. 120].

Отметим, что Исаковский стремился в поэтических текстах укрепить в культуре эпохи понимание народного (крестьянского) опыта жизни и культуры как достойную этическую и эстетическую опору общественного устройства. Поэтому он изображал героя, пишет литературовед В. В. Бузник (Институт русской литературы РАН), которому «присуща... сдержанность переживаний, сила которых не в яркости, а в прочности, постоянстве» [2, с. 109—110]. В «Истории русской советской литературы» под ред. А. И. Метченко и С. М. Петрова отмечается, что М. Исаковский вместе с другими поэтами создает новую лирику — лирику народных чувств [6, с. 16, 19].

Более успешной тогда признавалась другая разновидность песенной лирики — военно-патриотическая лирика М. Светлова, А. Суркова, В. Лебедева-Кумача и др. — с героикой гражданской войны, воинского долга, т. к. она гораздо успешнее вписывалась в платформу социалистического реализма, прежде всего в области концепции героя (типического героя социалистической эпохи), типических обстоятельств и утверждающего пафоса. Подобная картина представлена и в исследования музыковедов; например, в очерке Л. И. Ивановой «Советская песня» материал исследования систематизируется на основе тематики с безусловным преобладанием в ней общественно-значимых тем (например, в 1930-е годы — песни о труде, песни-воспоминания о гражданской войне, песни о Советской армии, о колхозной деревне, оборонные, гимнические песни [3, с. 111—122]). В контексте этой линии в культуре формировались также идеологемы, связанные с такими понятиями, как массовый трудовой энтузиазм, новое коллективное сознание, однако они слабо приживались в текстах, в которых изображалась преимущественно личная жизнь и интимные эмоциональные переживания.

Современные исследователи-филологи Ю. Б. Балашова и Н. С. Цветова обращают внимание на стратегии продвижения произведений военно-патриотической советской массовой песни: идеологически правильные произведения выполняли роль художественных образцов, «они издавались огромными тиражами, инсценировались, транслировались на радио» [1, с. 22]. И. В. Кукулин (Школа культурологии НИУ ВШЭ) отмечает в этом особую роль кинематографа, который придал песне способность активного идеологического воздействия на массы: «Песня из кинофильма, — пишет исследователь, — стала одним из центральных жанров советской лирики 1930-х» [9, с. 11—12] (отметим спорность определения данной формы как жанра), она формировала “правильное” идеологическое сознание» [9, с. 12]. Заметим, что если бы культурные процессы формировались только управленческими стратегиями, то собственно лирическая песня в этих условиях не смогла бы даже возникнуть.

В различных исследованиях постсоветского времени лирическая песня относилась к пограничным явлениям между подлинным и мас-

совым искусством¹. Такой вывод делают, например, литературоведы Н. Лейдерман и М. Липовецкий, авторы монографии «Современная русская литература. (1950—1990-е годы)». Характеризуя поэзию М. Исаковского как «поэтику безыскусности», связанную с традицией хоровой лирики, принципом народности, обладающую глубиной смыслов, «затаенных в знакомых словах и явлениях», авторы не исключают, что подобную поэтику можно понимать как находящуюся на грани между подлинным искусством и «маскультом» [11, с. 226]. Об этом же пишет и доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания М. Г. Раку: феномен «лиризации» музыкального дискурса 1930—1940-х гг., трагического времени в истории русского народа, она объясняет социальным запросом, характерным для массовой культуры, — запросом на актуализацию компенсаторской психологической функции искусства [13]. В принципе, к маскультуре относит лирическую песню и И. В. Кукулин, определяя ее как результат «подлаживания» авторов под вкус публики [9, с. 12] и уточняя далее ее художественную форму как «сентименталистский популизм», изображение деревенской жизни как радостного этапа «вечного существования» деревенской общины [9, с. 15]. Л. И. Иванова понимает массовую песню как форму демократизации музыкального языка [3, с. 121].

Данный вопрос, с моей точки зрения, должен решаться в контексте принципа народности, одного из базовых в теории социалистического реализма, эстетической доминанты эпохи 1930—1940-х годов, важным компонентом которой было воздействие народной культуры со стороны ее создателей — писателей и композиторов, выходцев из крестьянской среды (таким был и М. Исаковский), и аудитории, в большинстве своем крестьянской, а также теорий массовой культуры, в частности, с признанием того, что лирическая песня не была коммерциализированной формой культуры.

Участники смоленской филологической школы проводят исследования творчества поэтов, прежде всего А. Твардовского, а также

¹ Л. И. Иванова предполагает, что термин «массовая песня» родился в недрах Проколла (группа молодых композиторов Московской консерватории «Производственный коллектив») в 1925 году, т.к. «среди прочих музыкальных жанров главная роль отводилась песням и хорам» [3, с. 109].

прямо или опосредованно и поэзии М. В. Исаковского. Среди них есть работы междисциплинарного характера, к которым можно отнести исследования ономастики советского времени. Опубликованы несколько работ лингвиста К. Ю. Курс о культурно-ономастическом фоне поэтических текстов М. Исаковского. Исследуя в различных публикациях художественную ономастику лирики поэта, автор анализирует топонимы и выделяет такие их разряды, как гидронимы, дромонимы, ойконимы, оронимы, урбанонимы, хоронимы [10, с. 267]. К. Ю. Курс делает выводы о характере структуры текста и образной системы (например, о преобладании географической конкретности, связи наименований с личным жизненным опытом и др.), тем не менее в оценках содержания и роли Исаковского в литературе эпохи автор повторяет хорошо известные суждения по этому вопросу исследователей советского времени: в различных вариациях Исаковский называется певцом советской действительности [10, с. 266].

Метод ономастических исследований, более известный в лингвистике, лингвокультурологии (семиотике), хотя он использовался и литературоведами (в анализе литературных имен), способствовал появлению понятия «литературная ономастика». В публикациях К. Ю. Курс ономастический метод реализуется для решения задач лингвистического исследования художественной топонимики, поэтому в них ощущается недостаточность внимания, по сравнению с литературоведческим подходом, к содержательной стороне творчества поэта, к обновлению оценок идейно-художественной позиции писателя. Эти задачи могли быть решены с помощью структурного и мотивно-образного методов исследования, объединенных платформой историко-литературного метода.

В проекции названных методов тексты лирических стихотворений М. Исаковского [4] позволяют подвергнуть сомнению ряд представленных выше суждений исследователей.

Так, в художественном мире Исаковского К. Ю. Курс выделяет такие качества, как «географическая конкретность» и биографизм, а также опорные понятия «малая родина» (реализованное в системе образов и мотивов) и «большая родина» (центральным является топоним/ойконим/Москва). Однако если рассмотреть эти качества поэтики Исаковского в широком литературном контексте, то

обнаружится, что географическая конкретность и биографизм — это, можно сказать, универсальные качества литературного творчества писателей XX века, не только поэтов, но и прозаиков, т. к. они позволяли укрепить достоверность изображения, отвечали такому критерию, предъявляемому писателю, как знание жизни. Эти качества ярко проявлены в произведениях таких разных писателей, как М. Шолохов, М. Булгаков, С. Есенин, А. Ахматова и др. В художественных платформах различных писателей они могут приобретать разные функции, связанные с жанром, особенностями метода, психологическими чертами личности автора произведения, что может делать их очевидными или, наоборот, неявными, но в подавляющем большинстве случаев они выявляются в тексте.

В поэзии Исаковского действительно немало названий смоленской земли, но через эту конкретику, которую поэт знал в силу своего биографического опыта жизни, он описывал крестьянскую Россию вообще (процессы, приметы времени были общими), а если подключить такой смысл, что «смоленщина — это часть центра России, имеющая с ним общую историю», то выделение вышеприведенных понятий еще более теряют свою актуальность.

Думаю, главной областью художественного мира поэзии Исаковского нужно признать уклад российской крестьянской жизни, рисуемой во множестве ее сторон — семейной, хозяйственной, научно-технической, культурной, в аспекте взаимодействия «первой» и «второй» природы, потенциала развития личности. Этот жизненный деревенский комплекс изображается поэтом не статически, а в эволюции от патриархального к индустриально-социалистическому устройству сельского мира. Каждый из названных элементов устройства художественной картины мира является перспективным для исследования.

Обратим внимание на то, что различные элементы устройства крестьянского мира рисуются поэтом как преимущественно находящиеся между собой в состоянии «лада», мира. Создатель картины «лада» — сознание человека, в том числе и лирического героя, несущее в себе позитивную жизненную энергию. Музыковед Л. И. Иванова делает вывод, что, во-первых, массовая лирическая песня основана на бытовом мелосе, во-вторых, что любовное чувство в ней «овевяно чистотой светлого, дружеского взаимопонимания» [3, с. 121].

Полезно поставить вопрос об источнике пафоса «лада» в лирической поэзии (лирической песне) М. Исаковского. Одним из источников, возможно главным, являются базовые христианские моральные ценности, которые понимаются поэтом и как ценности нового мира (в идейной сфере многих писателей советского времени первых двух десятилетий значительна опора на христианскую моральную традицию).

М. Исаковский формирует на их основе некую идеальную систему моральных ценностей современного человека. Безусловно важными для него являются: отсутствие уныния, гнева, зависти, гордыни, высокомерия (в терминологии тех лет — чванства), жадности. Любовь как интимное чувство неразрывно связано в его художественном мире с такой христианской личностной добродетелью, как целомудрие (эта тема интересна в целом для литературы 1920—1930-х и более поздних лет); любовь понимается и в широком смысле — как универсальное свойство, данное человеку. В системе ценностей героя Исаковского любовь является, без сомнения, важнейшим признаком «настоящего» человека (в связи с этим интересен гендерный аспект — «мужская» и «женская» любовь). Актуальна в системе ценностей Исаковского и такая добродетель, как воздержание, с учетом понимания ее как воздержание от гнева, зависти и т. д. Из этических ценностей, которые связаны с христианской этикой, у героев Исаковского обнаруживается и такое качество отношения к миру, как «детскость» — открытость, доверие к окружающему. Данный аспект исследования является перспективным.

Предлагаемое Исаковским понимание идеала человека свидетельствует о типологической близости его идейной позиции к убеждениям крупнейших крестьянских писателей: С. Есенина, С. Клычкова, др.

Безусловно, в лирике Исаковского важны и поиски новой этики, но обратим внимание на то, что они велись не в форме антагонизма старого и нового, а понимались как дополнение к традиционным качествам крестьянского характера. Современные исследователи подобную установку оценивают критически: И. В. Кукулин видит в этом маскировку советской идеологии — представление «правильного» идеологического сознания как «добротного», этически привлекательного состояния человеческой души [9, с. 12].

Какие новые свойства личности ценил поэт?

Прежде всего — интерес к незнакомой для деревни области, например к технике, науке. Названное свойство сознания героев является характерным для литературы тех лет, однако это свидетельствует не о вторичности художественного поиска Исаковского, а о наличии общего для многих писателей пути формирования картины мира и положения в ней человека. Выбор технических объектов в лирике М. Исаковского невелик и традиционен; это чаще всего электричество (лапочка), трактор. Интерес к чему-то исключительному у поэта не выражен, он тяготеет к изображению широко распространенного, типического, к тому, что можно назвать обновленным укладом общенародной жизни.

Частью его Исаковский видит и такие ценностные качества человека, как его стремление к знаниям, образованию, осознанность поисков судьбы, жизненной дороги.

Важным для нового человека, по Исаковскому, является и наличие у него «чувства природы». Поэт крестьянской темы не мог не включиться в большую дискуссию тех лет о сути природы и месте в ней человека¹. Исаковский, воспитанный условиями крестьянской жизни, воспринимал природу в философском плане как среду жизни человека, от которой он зависит и с которой должен жить в «ладу»; большое значение имеет природа и в системе эстетических ценностей: она понимается как воплощенная красота. И первое и второе определяет принцип изображения природы, систему природных образов и мотивов в лирике М. Исаковского. Это направление изучения лирики поэта является также перспективным.

С точки зрения художественной формы полезно обратить внимание на способы реализации характерного для Исаковского принципа поэтизации обыденного и техники «обхода» идеологического критерия за счет возведения смысла к общечеловеческому; актуальным является исследование режима отсылок к классической литературе и произведениям традиционной вербальной и музыкальной культуры для увеличения «плотности» текста и моделирования уровней подтекста, в том числе музыкального (интертекстуальный

¹ Более подробно об этом см.: Гурленова Л. В. Чувство природы в русской прозе 1920—1930-х гг. Сыктывкар: изд-во СыктГУ, 1998. С. 86—92.

анализ). Произведения Исаковского также дают большие возможности для применения мотивного метода — моделирования рядов образов и мотивов, структурного метода для изучения стратегии экономики текстового пространства и уровней рецепций, а также музыковедческих подходов к анализу творчества композиторов — создателей музыки к стихам.

Рассмотренные исследования и предложенные перспективы изучения песенной лирики М. Исаковского, таким образом, свидетельствуют о том, что она и сегодня является актуальным предметом анализа, особенно с привлечением возможностей междисциплинарной методологии.

* * *

1. Балашова Ю. Б., Цветова Н. С. Русская литература XX века: история, художественная идеология, поэтика: учеб. пособие. СПб.: Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций, 2016. 124 с.

2. Бузник В. В. Исаковский Михаил Васильевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. Т. 2. С. 108—110.

3. Иванова Л. И. Советская песня // Отечественная музыкальная литература: 1917—1985. М.: Музыка, 1996. Вып. 1. С. 103—164.

4. Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1981—1982. Т. 1, 2.

5. История русской советской литературы / под ред. П. С. Выходцева. М.: Высшая школа, 1974. 736 с.

6. История русской советской литературы. 40—80-е годы / под ред. А. И. Метченко, С. М. Петрова. М.: Просвещение, 1983. 544 с.

7. История русской советской поэзии. 1917—1941 / отв. ред. В. В. Бузник. Л.: Наука, 1983. 415 с.

8. Капичина Е. А. Семиозис советской массовой песни // Гилея: научный вестник. 2014. Вып. 80. С. 215—219.

9. Кукулин И. В. Лирика советской субъективности. 1930—1941 // Филологический класс. 2014. №1. С. 7—19.

10. Курс К. Ю. Большая родина в поэзии М. Исаковского (топонимический аспект) // Филологические исследования. 2015. № 14. С. 266—274.

11. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950—1990-е годы: В 2 т. Т. 1. 1953—1968. Александр Твардовский. М.: Академия, 2003. С. 221—259.

12. Лирика 30-х годов / сост. и авт. вст. ст. П. С. Выходцев. Фрунзе: Кыргызстан, 1977. 504 с. URL: <http://online-knigi.com>

13. Раку М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930—1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/120/ra15.html>

14. Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Статьи и заметки о литературе. М.: Художественная литература, 1971. 518 с. URL: <http://www.wysotsky.com>

УДК 7.74.749.

И. В. Земцова, Т. А. Земцова

**Конструктивные и декоративные особенности
традиционной детской мебели коми-зырян
(конец XIX — 80-е гг. XX в.)**

Дается краткая характеристика конструктивных и художественных особенностей традиционной детской мебели коми-зырян. Рассматриваемый период — конец XIX — 80-е гг. XX в.; это время окончательного формирования и дальнейшего сохранения в народном быту моделей детской мебели.

Ключевые слова: крестьянская мебель, детская мебель, люлька, сидуха, ходульки, коники.

I. V. Zemtsova, T. A. Zemtsova. Constructive and decorative features of traditional children's furniture of the Komi-Zyryans (the end of XIX century — the 80s of the twentieth century)

This article provides a brief description of constructive and artistic features of traditional children's furniture of the Komi-Zyryans. Review period — the end of the XIX th Century to the beginning of the XX th Century. This is the time in which the final development occurred and the preservation of the national prototypes of children's furniture began.

Keywords: peasant's furniture, children's furniture, cradle, siduha, hodulki, conic.

Данная статья посвящена характеристике художественно-конструктивных особенностей детской мебели коми-зырян, которая широко применялась в дореволюционный период, а в некоторых районах Республики Коми (далее — РК) использовалась вплоть до середины 80-х годов XX века. Предметы описываются в определенной последовательности, связанной с взрослением ребенка и его возрастными особенностями: люлька, «сиденька», «стоянка-ходули», стульчики, некоторые игрушки (коники), которые также участвова-

ли в процессе обучения первоначальным навыкам ребенка и представляют интерес по декору, форме или назначению.

О детской мебели Русского Севера впервые упоминается в историко-этнографическом атласе «Русские», вышедшем в 1967 году [5, с. 73]. Здесь вкратце говорится о лубяных и берестяных люльках, сидухах, стоянах и ходульках. Около 30 предметов детской мебели описаны в монографии О. В. Богдановой «Крестьянская мебель конца XIX — начала XX века в собрании музея “Малые Корелы”», вышедшей в 2012 году [1, с. 39—40, 48—51 и др.].

О детской мебели коми-зырян специальных исследований практически не имелось вплоть до конца XX века.

В 1991 выходит статья Г. Н. Романовой «Традиционная система воспитания детей у коми», в которой автор дает детальную характеристику воспитательного процесса детей у коми, направленную на социализацию ребенка. В статье используются уникальные материалы из коллекции Государственного музея этнографии народов СССР (сейчас это Российский музей этнографии в г. С.-Петербурге), где хранятся «77 предметов, связанных с уходом за детьми и их воспитанием у коми-зырян» [4, с. 17].

В 1993 году этнографом В. Э. Шараповым был напечатан первый вариант статьи о детских стойках, написанный по материалам полевых исследований [8, с. 86]. В 2001 году в энциклопедическом издании «Атлас Республики Коми», в разделе, посвященном традиционной культуре коми, был опубликован обновленный вариант статьи [9, с. 186—187]. Здесь дается достаточно подробная характеристика местных приспособлений для обучения детей младшего возраста ходьбе и сидению: «...до недавнего времени в сельских домах у коми можно было увидеть специальные приспособления, при помощи которых маленьких детей приучали самостоятельно сидеть, стоять, ходить» [9, с. 186].

В 2013 году в книге «Мир детства в культуре Коми» выходит расширенная статья В. Э. Шарапова под названием «О символике конструкций традиционной детской мебели в контексте мифопоэтических представлений коми», где автор дополняет свои предыдущие публикации новыми более подробными сведениями, связанными «с высоким семиотическим статусом» этих предметов [10, с. 11].

Описание некоторых обычаев, связанных с семейной обрядностью, встречается в публикациях историков В. А. Семенова, Т. И. Чудовой [6; 7].

Люлька, или зыбка (*потан*). Первый предмет детской мебели, который предназначался для сна ребенка. «В зыбку (потан), подвешенную к матице и находящуюся в самом центре пространства избы, новорожденных клали не сразу, а по прошествии какого-то времени. Сначала его держали на печке в берестяном коробе (шердин, чуман) или делали специальные временные подвесные колыбели. Борта такой колыбели делали из верхнего слоя ствола осины, снятого особым образом, а дно или из черемуховых веток, или из бересты. В этих временных «люльках» ребенок мог находиться до 2—3 месяцев, имеются также сведения, что ребенок лежал на печи три дня (причем его никак не одевали) или до крещения» [7, с. 115].

Интерес представляют два экземпляра, зафиксированные в различных районах РК. Первый экземпляр находится в школьном музее села Чупрово Удорского района. Чуть расходящиеся кверху стенки люльки сделаны из широких, достаточно толстых досок, которые соединены между собой при помощи угловых брусков-стоячков. Донце крепится к боковым стенкам на открытый шип. Изголовье традиционно несколько выше остальных стенок. На верхних торцах угловых брусков вырезаны декоративные, граненые наверхия, одно из которых полностью утрачено. В боковых стенках прорезаны по два отверстия для крепления *v*-образно изогнутых прутков. Люлька снаружи окрашена краской коричневого цвета. Л. С. Грибова отмечает: «...деталям декоративных полочек, спинок стульев, диванов, детских люлек придавали красивые силуэтные линии...» [2, с. 53], что носило не только декоративную функцию, но и утилитарную. Особенно изычно выпиливалось изголовье; со всех граней снимались фаски, которые закруглялись и тщательно шлифовались.

Еще один экземпляр детской люльки находится в собрании Национального музея Республики Коми (далее — НМРК). Состоит из четырех расширяющихся кверху стенок, донца и двух дуг крепежа. Стенка изголовья выше остальных и закруглена. Боковые стенки имеют закругленный внутрь изгиб верхней грани. Все детали между собой соединены на сквозной шип с клином. В обеих боковых стенках просверлено по два отверстия, за которые на кожаные ремешки

прикреплены дуги для подвешивания люльки. На внешней стороне изголовья вырезаны три креста.

С рождением ребенка у коми было связано немало представлений о мире. Так, в статье «Детские ходули» В. Э. Шарапов отмечает: «В традиционном миропонимании коми появление на свет ребенка также связывается с представлениями о Нижнем мире — про умершего ребенка говорят: «Муысь петысь, муц муніы» (Из земли вышел, в землю вернулся)» [9, с. 186].

В. А. Семенов пишет о традиции туго заматывать ребенка: «Косвенно подобный взгляд на его волшебную природу угадывается и за стремлением пеленать младенца как можно туже («будет спокойнее»), перекликающимся, очевидно, с обыкновением связывать покойника. При этом характерно, что сама конструкция люльки в некотором смысле повторяла конструкцию гроба» [6, с. 116].

Жизнь коми человека от рождения и до самой смерти была связана с лесом и деревьями, произрастающими в нем. Со слов заведующей отделом этнографии НМРК Т. А. Пьянковой, «люлька — первый дом ребенка, и ее из живого дерева делали, как старики для себя домовину».

Более подробно о люльках пишут В. С. Семенов и Т. И. Чудова: «Обычная, постоянная колыбель состояла из ящичка, сколоченного из сосновых или еловых досок, черемуховых лучиков и березового оцепы, подвешенного к потолку. На дно ящичка клали солому. В колыбель помещали предметы, которые должны были обеспечить символическую защиту ребенка: ножницы, соль, хлеб, икону или иголку без ушка. Чтобы предотвратить возможность сглаза, колыбель обычно занавешивали» [7, с. 116].

На стенки люльки (чаще на ее изголовье) наносились охранные символы, которые менялись в зависимости от исторических, религиозных, политических и иных событий, влиявших на жизнь коми крестьянина. Самыми древними являются солярные знаки, имеющие свои корни в глубине языческих верований древних коми. Декор носил обережный характер, поэтому один из самых часто встречающихся изображений, наносимых на детские люльки, был солярный знак. Об этом же в своей монографии «Декоративно-прикладное искусство народов коми» упоминает Л. С. Грибова: «Господствующим декоративным мотивом в резьбе на домашней утвари является со-

лярный знак: розетка, круг с одной или несколькими пересекающимися линиями, ромб с точкой или крестом посередине. Например, на ножках столов и табуреток, перекладине — сёр, а также на детских люльках над изголовьем изображался ромб с крестом или один крест, иногда солярный круг или фигурка птицы» [2, с. 52].

С приходом в Коми край выдающегося миссионера Стефана Пермского, который осуществил христианизацию, солярный знак заменяется крестом. Вырезают его в изголовье люльки в одиночном варианте, иногда три изображения креста, как в вышеописанном экземпляре из коллекции НМРК. В иконоборческий период российской истории наносили разнообразные символы советской власти, такие как звезда, серп и молот, аббревиатуры РСФСР, СССР. Иногда встречались портреты вождей — Ленина, Сталина, поскольку каждая эпоха сопровождалась своими «охранительными» символами. В частности, в постоянно действующей экспозиции НМРК находится люлька, на изголовье которой резным контуром нанесено изображение звезды, в центре которой расположены серп и молот, а между пятью ее лучами — буквы РСФСР.

Для развлечения и развития ребенка над люлькой подвешивали различные предметы. Например, в одной из люлек, представленных в открытом показе НМРК, прикреплены «бусы» из птичьих косточек. Этот образец поступил в коллекцию из полевого сбора известного этнографа Г. В. Шипуновой. Вот что пояснила по этому поводу заведующая отделом этнографии НМРК Т. А. Пьянкова: «Подвешивали связку косточек рябчика в люльку, как погремушку. Родители-охотники делали подобные погремушки из утиных носиков, косточек рябчика, рыбьих косточек».

Повсеместно на Русском Севере в люльке подвешивался надутый высушенный бычий пузырь, внутрь которого насыпали горох или кусочки дерева, которые шумели, если пузырем играли.

Люлька использовалась на севере России довольно длительное время. Позднее изменилось классическое приспособление для привязывания зыбки: «...с 1930-х годов стали обходиться без шеста — на кольцо подвешивались 1 или 2 металлические пружины, и получался такой же эффект, как и с шестом. Благодаря гибкости шеста или упругости пружин, зыбка долго сохраняла движение при малейшем раскачивании» [3, с. 96]. В 70-е годы прошлого века автору данной

статьи довелось укачивать свою младшую сестру в подобной люльке, прикрепленной к потолку на пружине. Выкрашена люлька была в зеленый цвет, и бычий пузырь также был подвешен в центре ее.

Ходунки, стоячки и «стоянки» предназначались для обучения детей ходьбе и прямостоянию. Данное приспособление имело несколько неоспоримых преимуществ. Во-первых, женщина, поставив в них ребенка, могла отвлечься, или даже ненадолго оставить его без присмотра. Во-вторых, даже если ребенок, передвигая ножками, перемещался по комнате, широко расставленные детали основы стоячков не позволяли приблизиться и дотянуться до потенциально опасных объектов — печи, стола, полка. Кроме того, «малыш, ходящий по дому в «ходунке» или сидящий в специальном креслице *пукан джек* не только осваивал жизненное пространство дома, но и наблюдал и осваивал порядок, заведенный в семье, распределение трудовых обязанностей между детьми и взрослыми» [4, с. 23].

Стоячки из дома-музея «Крестьянское подворье» этнокультурного парка села Ыб Сыктывдинского района РК представляют собой простую конструкцию и состоят из кольца (согнутого в свежем виде черемухового прута), к которому при помощи металлических скоб крепятся четыре прямоугольных бруска. Нижние концы зафиксированы по углам квадратной деревянной рамы, также собранной из четырех прямоугольных брусков.

Директор Важгортского историко-краеведческого музея В. В. Екимова по поводу существования детской мебели в Удорском районе сообщила следующее: »Подобные предметы могли сохраниться только в глухих деревнях, далеких от центральных дорог. У тети, Екимовой Анны Степановны, в селе Чупрово видела детские ходунки. Ножки из рукояток косы-горбуши сделаны. У них же и колыбелька была — обычный ящичек. Как раз Наташа родилась... Я тогда акушеркой работала. В люльку клали ножницы, крестик или что-нибудь железное, как бы оберег...». Подобные экземпляры ходунков представлены на фотографиях, собранных в ходе опроса местного населения. Некоторые из фотографий и зарисовок размещены в публикациях В. Э. Шарапова [9, с. 270—271; 10, с. 34—47].

По достижении определенного возраста, когда ребенок начинал садиться, в его жизни появлялась новая форма мебели — своеобразный стульчик — «сиденька».

Один из экземпляров находится в открытом показе НМРК. Стульчик изготовлен из цельного куска дерева. Донце стульчика плоское, с передней части удален сегмент древесины, равный примерно $\frac{1}{4}$ всего общего объема. Сердцевина выбрана до половины, а оставшиеся стенки образуют как бы спинку и подлокотники. Передние углы скруглены, фаски сняты, все поверхности зашлифованы, чтобы избежать травмирования ребенка. В боковых стенках просверлены отверстия, через которые вставлена планка, ограничивающая ребенка от падения. Народная смекалка подсказала сделать основание стульчика достаточно тяжелым, что уберегает ребенка от падения.

Аналогичный стульчик имеется в собрании мебели школьного музея села Чупрово Удорского района. При изготовлении «сиденьки» был взят цельный кусок ствола дерева, от которого вдоль волокон отпилена передняя часть приблизительно в одну треть от общего объема. Сердцевина выбрана примерно до половины, оставшиеся стенки образуют спинку и подлокотники. В верхних углах подлокотников проделаны отверстия, в которые вставлен прямоугольный брус, удерживавший ребенка от падения. Брус с одного конца имеет квадратное расширение для лучшей его фиксации в отверстии. Несмотря на то что стульчики изготовлены достаточно грубо, это не лишает их определенной гармонии и общего приятного впечатления от строгих простых форм и согласованности пропорций.

В коллекции экспедиционных фотографий исследователя традиционной культуры народа коми С. И. Сергеля зафиксирован детский стульчик, который представляет собой некую переходную форму между «сиденькой» и полноценным стулом. Данный экземпляр имеет форму кресла и состоит из четырех достаточно мощных досок — сиденья, спинки и двух боковых стенок, образующих ножки и подлокотники. Спинка по отношению к сиденью располагается под прямым углом. В каждой из боковых досок в нижней части выбран полукруг для обозначения ножек; в верхней доске выпилены подлокотники, в которых просверлены отверстия для палки, удерживающей ребенка от падения со стула.

В дальнейшем с развитием мастерства и появлением новых инструментов усложняются мебельные формы и появляются качественно новые. Например, возникает детская мебель, полностью повторяющая конструкцию обычной мебели для взрослых, лишь от-

личающаяся по своим размерам. В частной коллекции директора Важгортского музея В. В. Екимовой имеется подобный стульчик. Он состоит из сиденья, царгового пояса, пояса проножек, двух передних ножек, двух задних ножек, переходящих в основу спинки и собственно спинки. Верхние торцы задних ножек закруглены, верхняя грань спинки декоративно оформлена. Стул окрашен коричневой масляной краской.

Еще один любопытный экземпляр, в котором отразилась попытка коми крестьянина самостоятельно смастерить гнутую мебель для детей, находится в коллекции НМРК. Конструкция маленького стульчика состоит из четырех гнутых прутьев, рейки и дощечки. Самый длинный из прутьев округло согнут пополам и представляет собой спинку и задние ножки стульчика; огибая первые сзади, крепится еще один прут, представляющий собой основание сиденья. Передние ножки также выгнуты из прута, который заодно дополняет раму сидения. В роли проножек выступает четвертый прут, прикрепленный концами к задним ножкам и огибающий передние. Для окончательного закрепления всей конструкции между задними ножками вмонтирована рейка. Сиденьем служит небольшая тонкая дощечка. Этот стульчик поражает не только большим мастерством, с которым он сделан, но и той трогательной наивностью, отличающей старую крестьянскую мебель.

Далее пойдет речь о таком предмете, как каталка. Ее обычно изготавливали в виде коня дедушка или отец ребенка. Это уже не совсем мебель, но и не игрушка, в традиционном ее понимании. Каталки-коники помимо своего чисто функционального назначения — предмета для детской игры — интересны своим декоративным исполнением. Это прекрасный пример творческого взгляда коми мастера на природные формы, когда великолепно использованы естественное строение и изгибы дерева применительно к изображению туловища коня.

По словам Т. А. Пьянковой, воспитательная функция вполне реализовывалась в использовании коников: «Сначала мальчиков сажали на игрушечную лошадь, а потом на настоящую, когда они подрастали. Таким образом, происходила постепенная социализация — привыкание ребенка к образу лошади.... В собрании НМРК коники печорские из сбора экспедиции Д. Т. Яновича».

Один из упоминаемых Т. А. Пьянковой экземпляр находится в открытом показе коллекции музея. Он изготовлен из цельного куска древесного ствола; в месте перехода головы и шеи в туловище использован естественный изгиб дерева. Туловище удлиненное, служит ребенку сиденьем. «Ноги» коня схематичные и непропорционально короткие, однако подобная диспропорция не мешает гармоничному восприятию игрушки в целом. Снизу прикреплены дощечки с металлическими колесиками, зафиксированными с торцов. «Морда» коня вытесана условно, крупными плоскостями. В роли «гривы» и «хвоста» выступает пенька. К «морде» коня прикреплены кожаные полосы, играющие роль удил.

В Ыбском историко-краеведческом музее имени А. А. Куратовой (Сыктывдинский район РК) имеется похожая каталка-коник, изготовленная также из цельного куска дерева. Удлиненное туловище переходит в изящную шею, голова несколько крупная; в верхней части закреплены небольшие ушки; намечены глаза и рот. В отличие от вышеупомянутого экземпляра, колеса прилажены непосредственно к тулову, без дополнительных деталей.

Формы и способ изготовления вышеописанных коников отсылают нас в те далекие времена, когда из инструментов были только топор и нож. Крестьянская смекалка и особое творческое видение позволяло в несколько угловатом стволе дерева увидеть фигуру коня, в искривленных ветках — ножки скамеек-«суковаток», в изгибе корневища — цельную прялку.

В том же музее села Ыб имеется более поздний образец игрушки-каталки более сложной конструкции. Каталка состоит из толстой, достаточно широкой доски — сиденья, которое немного сужается к передней части. К сиденью крепятся на гвозди две дощечки — задние ноги, внизу между ними закреплен квадратный брус. Двумя боковыми досками образованы передние ноги, шея и уши коника. К передней грани шеи приколочена фанерка. «Морда» коня вырезана из цельного куска древесины; она достаточно хорошо проработана по форме и вмонтирована между двумя боковыми досками основы. С обеих сторон головы вставлены деревянные круглые палки-ручки, чтобы ребенок держался за них. К ногам коня прикреплены колеса из поперечных березовых спилов-кругляшей. Черной масляной краской нарисованы глаза, челка и рот, на шее —

волнистыми линиями намечена грива. При изготовлении этого конника использовались напильные доски, фанера, роспись производилась масляной краской, что доказывает позднее происхождение игрушки.

Таким образом, обзор предметов детской мебели позволяет проследить процесс получения первоначальных жизненных навыков у сельских детей коми-зырян с момента рождения до момента, когда они начинали самостоятельно ходить. Мастера умело использовали естественные качества древесины и производили простые по форме изделия (люльки-зыбки, стоячки, ходунки и каталки), которые украшались мотивами, связанными с охранной символикой. Стульчики часто изготавливались из цельного куска дерева; все детали тщательно шлифовались; в конструкции предметов предусматривались специальные приспособления для удобства и безопасности в эксплуатации (палки-ручки, бруски, удерживающие ребенка от падения и др.). На примере описанных предметов следует сделать вывод, что предметы, созданные руками коми-зырянских мастеров, имеют очень простую конструкцию, но при этом они максимально удобны в использовании.

* * *

1. Богданова О. В. Крестьянская мебель конца XIX — начала XX века в собрании музея «Малые Корелы»: каталог / Арханг. гос. музей деревян. зодчества и нар. искусства «Малые Корелы». Архангельск: Правда Севера, 2012.

2. Грибова Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми. М.: Наука, 1980.

3. Головин В. В. Колыбельная песня и приемы убаюкивания на Русском Севере // Мир детства в традиционной культуре народов СССР. Л.: Гос. музей этнографии народов СССР, 1991.

4. Романова Г. Н. Традиционная система воспитания детей у коми // Мир детства в традиционной культуре народов СССР. Л.: Гос. музей этнографии народов СССР, 1991.

5. Русские: Историко-этнографический атлас. Из истории народного жилища. Украшение крестьянских домов и одежды (середина XIX — начало XX в.) / под ред. В. А. Александрова, П. И. Кушнера, М. Г. Рабиновича. М.: Наука, 1970.

6. Семёнов В. А. Традиционная семейная обрядность народов Европейского Севера: К реконструкции мифопоэтических представлений коми (зырян). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992.

7. Семенов В. А., Чудова Т. И. Народная культура коми (зырян): учебное пособие. Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского гос. ун-та, 2010.

8. Шарапов В. Э. Образ многоногого существа в символике детской мебели у коми // Эволюция и взаимовлияние культур народов северо-востока европейской части России. Сыктывкар: Изд-во ИЯЛИ КНЦ УрО РАН 1993. С. 86—93. (Труды ИЯЛИ КНЦ УрО РАН, Вып. 57).

9. Шарапов В. Э. Детские ходули: Традиционная детская мебель у коми. Карта, типология, описание // Историко-культурный атлас Республики Коми. М.: Дрофа, 1997. С. 270—271.

10. Шарапов В. Э. О символике конструкций традиционной детской мебели в контексте мифопоэтических представлений коми // Мир детства в культуре коми / сост. З. В. Остапова, Т. И. Чудова. Сыктывкар: Кола, 2013. С. 34—47.

УДК 167.1; 811.511.12

О. Н. Иванищева

**Картина мира коренного малочисленного народа Севера:
специфика онтологического подхода**

Статья посвящена вопросу онтологии языка коренного малочисленного народа, обсуждается вопрос специфики научной и языковой картины мира исчезающего языка, показано, что онтологический подход позволяет выявить особенность видения мира этноса, отраженного в языке, и, как следствие, определяет антропоцентрическую сущность этого языка.

Ключевые слова: онтологический подход, языковой антропоцентризм, саамский язык.

O. N. Ivanishcheva. Specific world-view in the Endangered Language of a Northern Ethnic Group: Specific Characteristics of the Ontological Approaches

This article is dedicated to the ontological approach of the endangered language of a Northern ethnic group, the Saami people. The article argues that the ontological approach, which reveals the ethnic group's specific world-view as reflected in its language, is determinative, as a consequence, the anthropological nature of this language.

Keywords: ontological approach, language anthropocentricity, Saami language.

Онтология языка понимается нами как бытие языка, принципы и сущность этого бытия. Для целей нашего исследования актуальным является понимание онтологии языка как видение мира (см., например: [15, с. 56—58]).

Видение мира часто связывается с понятиями «концептосфера» и «картина мира».

По Д. С. Лихачеву, концептосфера — это совокупность потенций, которые открываются в словарном запасе отдельного человека

и языка в целом. Концептосфера — это концентрат культуры, ее заместитель. Концептосфера языка постоянно обогащается, если есть развитая литературная традиция народа и его культурный опыт. Сокращение концептосферы происходит, когда пропадает/утрачивается культурная память [9].

Соотношение понятий «языковая картина мира» и «концептосфера» видится нам следующим образом: понятие «концептосфера» более антропоцентрично, чем понятие «языковая картина мира». В понятии «концептосфера» актуализируется роль человека, тогда как в языковой картине мира — роль языка в осознании человеком мира. Концептосфера — это то, как воспринимается слово, а языковая картина мира — то, как членится мир благодаря словам. Понятия «языковая картина мира» и «концептосфера» взаимосвязаны: при анализе языковой картины мира мы исходим из языковой единицы, а в представлении концептосферы — из смысла/значения.

Языковая картина мира, как известно, часто сопоставляется с научной картиной. Сопоставляя языковую картину мира с научной, можно выявить основные свойства обеих. Научная картина мира постоянно изменяется, бесконечно стремится к пределу познаваемости, к полноте. Языковая картина мира, напротив, в целом стабильна, ее цель — передавать из поколения в поколение упрощенное структурирование окружающего мира. Именно в этом и заключается познавательная роль языка. Овладевая им, ребенок овладевает донаучным представлением о мире. Этим знанием каждый носитель данного языка обладает на подсознательном уровне. Изучение научных представлений не оказывает на него воздействия. Так, несмотря на то, что мы понимаем всю абсурдность с биологической точки зрения выражения «волосы дыбом встали», мы все-таки его употребляем. Таким образом, по отношению к языковой картине мира можно говорить о двух противоположных свойствах: ее консервативности, с одной стороны, и о ее изменчивости, косвенно связанной с изменением научной картины мира и появлением новых реалий в языке — с другой [7, с. 12—21]. Научная картина мира в общем и целом не зависит от особенностей языка того или иного народа, его менталитета, традиций. Однако нельзя отрицать и влияния языковых картин мира на научную картину мира, так как наука также пользуется каким-либо языком. Так, ученый, говоря о вкусовых ощущениях, на-

ряду с такими словами, как *sauer*, *bitter*, *süß*, непосредственно описывающими вкусовые качества, употребляет слово *salzig*, изначально характеризующее не вкус, а содержание определенного вещества, в данном случае соли (пример Л. Вайсгербера [18, с. 262—263]). Но не только национальная языковая картина мира влияет на научную, существует и другая тенденция: научная картина мира оказывает воздействие на языковую. Так, многие научные понятия, напр. «трехмерное пространство», «временная ось» и др., мы часто употребляем в нашей речи (подробнее см.: [14, с. 10]). В связи с этим встает ряд теоретических вопросов: во-первых, что отражает вербализированная система понятий — *знания* коллективного носителя языка или *информацию* о мире; во-вторых, как складывается коллективное знание: это отражение неких смыслов (которые можно назвать *концептосферой* и которые синтезируются в смысловом пространстве при общении) или готовые «штампы», которые возникают в памяти человека, заданные готовой языковой системой, отражающие уже сложившиеся в результате тысячелетий развитые грамматические и лексические структуры (то, что можно назвать *языковой картиной мира*); в-третьих, как компенсируются *лакуны* в понятийной системе, если принять точку зрения, что все концепты есть в каждой картине мира, у каждого народа, но слов для обозначения понятий нет.

Обсуждение данных вопросов может привести нас к мысли, давно высказанной философами и культурологами, но с трудом осознаваемой лингвистами: идея восприятия реальности через язык видится наивной, представления о языковой картине мира, а тем более лингвистические методы и приемы ее изучения, далеки от совершенства.

Традиционный взгляд на первичные, организующие в структуре мира отношения таков: все «прилежит» к человеку, простирается от человека — центра субъективного пространства, человека как организма и человека как социального существа, который образуется личное и общественное пространство вокруг себя [5, с. 38].

В нашем исследовании мы опираемся на идею, высказанную Н. Ю. Шведовой, что если взглянуть на лексический состав языка с точки зрения отражения в нем путей человеческого познания, то можно утверждать, что весь его состав членится на части, каждая из которых отражает одну из ступеней такого познания [12, с. VI].

Кроме того, нам представляется важным определение человека как человека действующего (*Homo agens*) [4, с. 5].

В настоящей статье представлена специфика одного из языков кольских саамов. Саамский язык принадлежит финно-угорской ветви уральской семьи языков и разделяется на западную и восточную группы диалектов. На основании фонетических и морфологических различий между группами саамов саамские диалекты (в иной терминологии — языки) делятся на следующие группы: *западные диалекты* (южно-саамские диалекты в Швеции и Норвегии; диалекты уме в Швеции; диалекты пиите в Швеции и Норвегии; диалекты лу-уле в Швеции и Норвегии; северно-саамские диалекты в Швеции и Норвегии); и *восточные диалекты* (инарский диалект в Финляндии; колттский диалект в Финляндии, Норвегии и России; бабинский диалект в России, кильдинский диалект в России, йоканьгский диалект в России) (см., например: [17]).

Специфика ситуации такого коренного народа Севера, как саамы, состоит в том, что саамский народ исторически разделен и проживает в 4 странах: России, Финляндии, Норвегии и Швеции. Саамы России (кольские саамы) в основном проживают на территории Кольского полуострова, где находится административное образование Мурманская область. Их численность составляет 1771 человек.

Анализ социолингвистической ситуации Мурманской области показывает, что в условиях многовекового русскоязычного окружения кильдинский саамский язык утратил свои позиции. Исторические, демографические, социальные и институциональные факторы способствовали этому положению. Политика государства и работа, которая ведется общественными организациями, в настоящее время не приводит к увеличению численности населения, владеющего кильдинским саамским языком. Бытовые функции, выполняемые языком, отсутствие мотивации к изучению кильдинского саамского языка у молодежи Мурманской области по сравнению с интересом этой же молодежи к изучению языка норвежских саамов (северосаамского), старение носителей кильдинского саамского языка способствуют ухудшению его положения. Кильдинский саамский язык в настоящее время уже относится к категории *critically endangered*.

По нашему мнению, специфика онтологического подхода к исследованию лексической системы исчезающего языка состоит в уче-

те именно специфики видения мира северного этноса. Эта специфика связана со своеобразным типом хозяйства саамов, в том числе с сезонными кочевками, зависящими от природных и климатических условий Европейского Севера. Главными занятиями саамов всегда были оленеводство и рыболовство. А цикл кочевания зависел от местного ландшафта, времени года и от биологических особенностей поведения объектов хозяйствования (олений, рыбы, промысловых животных и птиц).

Специфика онтологического подхода к исследованию лексической системы кильдинского саамского языка состоит также в признании антропоцентричности этой лексической системы. Антропоцентрический принцип анализа языкового материала означает рассмотрение антропологически обусловленных свойств языка, в первую очередь тех, которые объясняются системно-нормативными ограничениями, связанными с особенностями человеческой деятельности и коммуникативно-ситуативным характером человеческого общения [11, с. 9—11]. Антропоцентричность языка коренного народа Севера основана в нашей работе на установлении того факта, что выделение смысла и оформление его в отдельное слово в кильдинском саамском языке непосредственно связано с важностью объекта, признака или действия для практической деятельности человека.

Онтологический подход, в рамках которого осуществляется наше исследование, предполагает еще и сравнение культур, в рамках которых происходит описание кильдинского саамского языка. В данном случае это оленеводческие культуры следующих народов: долганов, коми, коряков, ненцев, тофаларов, ханты, манси, эвенков, эвенов, юкагиров и чукчей. Поэтому одной из задач исследования было сопоставление семантического поля в этих языках с учетом имеющихся лексикографических источников. Сравнительный анализ показал, что названий оленя по масти в кильдинском саамском языке меньше, чем в других языках народов, занимающихся оленеводством. В чукотском языке: *ælvææk* (прил.) — олень серого или коричневого цвета, одна задняя нога в белом «чулке» [2, с. 24]; *jaqylgъn* (сущ.) — белый олень, имеющий черную спину [2, с. 59]; *jiqylgъn* (сущ.) — олень-беляк (беловатый с коричневой полосой на спине) [2, с. 64]. Ср. с юкагирским языком: *иранал* (сущ.) — олень

светло-коричневой масти [8, с. 98]; йарахадъаа (сущ.) — олень серой масти с беловатой шерстью по бокам [8, с. 15]; йоБун подъярха — олень с пестрым носом (нос имеет разный цвет) [8, с. 122]; йенгурчиэ (сущ.) — пестряк (название оленя по масти) [8, с. 146]; чаБинньаавийаа — олень, имеющий белизны на камусе задней ноги около сустава [8, с. 301]; ньамучаа (сущ.) — олень красноватой масти (олень красной масти немного краснее оленя серой (песочной) масти) [8, с. 306]). Обширный языковой материал по хантыйскому языку представлен в [10], где даны названия оленей светлой, пестрой и темной масти [10, с. 71].

В данных примерах из языков этносов, занимающихся оленеводством, видно, что степень антропоцентричности в группе названий оленя минимальна: внешние признаки животного отражаются в лексико-семантической системе, а значит, в языковой картине мира. Ограничений в лексико-семантической системе, связанных с особенностями человеческой деятельности, а именно промыслами и хозяйственной деятельностью этноса, в разделе «Масть животного» не наблюдается. Думается, что выделение оттенка цвета на теле животного или его части связаны лишь с необходимостью выделения животного в стаде (функция, которую у саамов выполняют клейма).

Деление по половому признаку (самец—самка) также относится к группе, отмеченной наименьшей степенью антропоцентричности: *оаресь пуаз* — самец оленя; *ниңулэсс пуаз* — самка оленя. Как видно из примеров, для выражения различия пола использовано словосочетание (букв. самец-олень, самка-олень).

Все остальные разделы в семантическом поле «Северный олень» антропоцентричны: выделение смысла и оформление в отдельное слово непосредственно связано с важностью объекта, признака или действия для практической деятельности человека. Так, детализация названий оленя по возрасту показывает их тесную связь с промысловой деятельностью и всем укладом жизни кольских саамов. По данным Г. М. Керта, при наличии общего понятия *пуаз* «олень» в кильдинском диалекте саамского языка существует множество специальных терминов: *коаннѳт* — «дикий олень» или «оставленный без присмотра», *вўссь* — просто «теленок оленя», *лукпель* — «годовалый теленок оленя», *чирмах* — «оленок возраста с осени до весны следующего года», *лонтак* — «двухлетний олень-самец»,

вубресь — «трехлетний олень-самец», *шелмахт* — «четырёхлетний олень-самец», *пыэрсемшалмахт* — «олень-самец на пятом году», *еррьк* — «кастрированный олень от шести лет и старше», *контасс* — «олень-самец четырех лет», *аллт* — «полновозрастная важенька (самка оленя), способная приносить потомство», *ваджь* — «важенька трех-шести лет, отелившаяся один раз», *вуннял* — «вонделка, важенька трех лет» и др. [6, с. 268].

Сравнение научной и языковой картины мира кильдинского саамского языка позволяет сделать выводы о специфике «бытия» данного языка. Так, в отличие от научных орографических терминов, где дифференциальными признаками являются 'высота' и 'форма', в кильдинском саамском языке признаки реалии земного ландшафта представлены более детализировано: 'высота', 'форма', 'наличие растительности'. Анализ материала лексикографических и этнографических источников показал, что актуальным для орографической лексики в кильдинском саамском языке является признак высоты (размер) 'большой—небольшой' и признак 'с растительностью/без растительности'. Выделение дифференциальных семантических признаков 'высота' и 'наличие растительности' связано с необходимостью обозначения значимых географических реалий для выпаса оленей и охотничьего промысла. Ср., например, классификацию ягельников как мест произрастания основного корма оленей: «бороновые» (горные, лесные) на сухих местах; «моховые» (низинные на безлесных местах); на кейвах (на высоких безлесных плато Восточной Лапландии) [1, с. 190б].

Примечательно наличие у некоторых лексем орографической лексики в кильдинском саамском языке переносного (второго) значения. В анализируемом материале лексикографических и этнографических источников, а также данных полевых исследований представлены метафорические термины, характерные для многих языков: *нюн*, *нюнь* (букв. 'нос') 'горный отрог, выступ, «нос»' [3, с. 126] *нюннь* '1. нос, клюв; 2. голая вершина горы' [КА]; *вуэдт* 'основание горы' [13, с. 59; 16, с. 776] и 'подошва (например, горы) или дно (например, водоёма) [РР]; 'подошва, основание чего-либо' [КА]. Лексема *ʷjǽiv^(e)* — 'вершина' (в топонимах: гора с круглой вершиной) [16, с. 767] — объясняется носителями как 'голова', 'старейшина' [КА]. Такие факты — показатели антропоцентризма пространственной

концептуализации пространства, когда происходит своеобразное «очеловечивание» пространства через его связь с частями человеческого тела (подножье горы, горный хребет). Пространственная ориентация верх—вниз в кильдинском саамском языке также представлена в наивном толковании орографического термина. Так, лексема *viilt* ('маленький остров-скала; ровный утес (обычно немного над водой); подводная скала, скалистый островок' [16, с. 775]) объясняется носителями как обозначение «внизу», то есть основание горы [PP].

Проведенный анализ тематической группы орографической лексики кильдинского саамского языка свидетельствует об утилитарном подходе к природному окружению, раскрывает ресурсные особенности и качество среды обитания северного этноса. Состав группы орографической лексики в кильдинском саамском языке показывает сформированный обобщенный образ природного окружения и его дифференциацию, построенную на противопоставлении объектов (гора — лес), разделении части и целого (например, гора — склон), установлении отношений подобия между объектом живой и неживой природы (метафоризация: подошва, голова и т. д.).

Анализ материала свидетельствует о его антропоцентричности. Доказательством этому является, во-первых, тот факт, что количество терминов, обозначающих отрицательные формы рельефа, намного больше, чем положительные. Отчасти это связано с характером рельефа Кольского полуострова, отчасти с востребованностью элементов ландшафта в хозяйственной деятельности этноса. Во-вторых, выделение дифференциальных семантических признаков ('высота', 'форма', 'наличие растительности') связано с необходимостью обозначения значимых географических реалий для выпаса оленей и охотничьего промысла. Антропоцентричность кильдинско-саамского языкового материала представлена также в выделении особых признаков географических реалий: 'высота' (большой/небольшой; выше чем/ниже чем) и 'растительность' (с растительностью/без растительности), а также в наличии метафорических терминов, характерных для кильдинского саамского языка.

Роль лингвистического опыта в развитии мышления, сознания и деятельности человека очевидна. Фундаментальными вопросами философии языка являются в том числе и вопросы о том, как интер-

претация языка влияет на видение мира и определяет это видение. При решении этих вопросов исследование специфики онтологического подхода имеет первостепенное значение.

Наше исследование показало, что онтологический подход, позволяющий выявить особенность видения мира этноса, отраженного в языке, определяет антропоцентрическую сущность этого языка. При изучении языка с точки зрения специфики отражения и интерпретации видения мира важно определиться с приемами и средствами, а также с целями и исходными презумпциями о природе изучаемого объекта.

Сокращения:

КА — Кобелев Александр Андреевич (1968 г. р.); РР — Рахманина Роза Михайловна (1966 г. р.); НВ — научно-вспомогательный фонд; МОМ — Мурманский областной музей.

* * *

1. Алымов В. К. Об учете и классификации ягельных пространств и оленьих пастбищ вообще // МОМ НВ 4302/2.

2. Богораз В. Г. Луораветланско-русский (чукотско-русский) словарь: приложением краткого очерка грамматики. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2011. 216 с.

3. Географический словарь Кольского полуострова. Т. 2. Природные богатства / под ред. Н. С. Железнякова. Мурманск : Мурманский филиал географо-экономического научно-исследовательского института Ленинградского государственного университета, 1941. 240 с.

4. Каган М. С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа). М.: Политиздат, 1974. 328 с.

5. Касевич В. Б. Когнитивная лингвистика: В поисках идентичности. М.: Языки славянской культуры, 2013. 192 с.

6. Керт Г. М. Словарь саамско-русский и русско-саамский. Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1986. 247 с.

7. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М.: Изд-во МГУ, 1999. 341 с.

8. Курилов Г. Н. Юкагирско-русский словарь. Новосибирск: Наука, 2001. 608 с.

9. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 280—287.

10. Онина С. В. Лексико-семантические группы названий оленя // Урало-алтайские исследования. 2010. № 1(2). С. 67—78.

11. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др. М.: Наука, 1988. 216 с.

12. Русский идеографический словарь: Мир человека и человек в окружающем его мире (80 концептов, относящихся к духовной, ментальной и материальной сферам жизни человека). М.: РАН, 2011. 1032 с.

13. Саамско-русский словарь / Н. Е. Афанасьева [и др.]; под ред. Р. Д. Куруч. М.: Русский язык, 1985. 568 с.

14. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М.: Гнозис, 1994. 344 с.

15. Humboldt von W. 'On Language' on the Diversity of Human Language Construction and Its Influence on the Mental Development of the Human. Cambridge University Press, 2005.

16. Itkonen T. I. Koltan- ja kuolanlapin sanakirja I. Lexica Societatis Fenno-Ugricae XV. Helsinki : Suomalais-ugrilainen Seura, 1958. 803 s.

17. The Saami. A cultural Encyclopaedia / Kulonen U.-M., Seurujärvi-Kari I., Pulkkinen R. (eds.). Helsinki: The Finnish Literary Society. SKS Kirjat, 2005.

18. Weisgerber L. Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur. Düsseldorf: Padagogischer Verlag Schwann, 1957. 308 p.

УДК 72.012

П. Ф. Кратц, А. В. Лянцевич

**Смыслообразующие элементы
дизайн-проектирования новогоднего пространства
(на примере праздничной среды Стефановской площади
в г. Сыктывкаре)**

Статья посвящена вопросу внедрения этнического стиля в дизайн-проектирование. Авторы касаются истории вопроса, определяют его актуальность, а также обозначают проблемы интерпретации культурного наследия и способы их решения.

Ключевые слова: дизайн, этнофутуризм, этнический стиль, культура, традиции, проектирование.

P. F. Kratts, A. V. Lyantsevich. Sense-making design elements of the New Year's space (Evidence from the festive environment of Stefanovskaya Square in Syktyvkar)

The article answers the question about the inclusion of the ethnostyle in design. The authors write about the history and relevance of the question, indicate the problems of interpretation of cultural heritage and how to solve it.

Keywords: design, ethnofuturism, ethnic style, culture, traditions.

В настоящее время достаточно острой является проблема корректной интерпретации культурного наследия, являющегося актуальным элементом современной среды. В частности, традиционная культура финно-угров всё чаще получает искажённое отражение в разнообразных продуктах дизайн-проектирования. Ошибочная трактовка образов, символики, цветового кода влечёт за собой неверное формирование и восприятие культурного наследия финно-угров. Его сохранение и трансляция современным визуальным языком — задача средового и коммуникативного дизайна северных регионов.

Средством сохранения, а также мобилизацией традиций в современной культуре является этнический стиль в дизайн-проектировании. Основной задачей становится объединение

культурно-просветительского аспекта, в котором непосредственно отражается этнический компонент с объектами коммуникативного и средового дизайна. В процессе проектирования и создания такого рода синтеза возникают правила, от которых автор не вправе отступить. В этностиле художественной традиции отводится важная роль, так как именно традиционная духовная культура этноса является важнейшим его компонентом, вместе с тем традиция понимается не как нечто раз и навсегда данное, застывшее, неизменное. Именно своеобразная модернизация традиций, их приспособляемость к языку и формам современного изобразительного искусства способствовали столь динамичному развитию этнодизайна [7].

Реализация этнического стиля с помощью дизайна осуществляется с учётом художественного многообразия традиционной культуры, уникальности форм и наполненности подлинным смыслом отдельных элементов финно-угорского наследия. Оригинальные вариации внедрения этнических черт в объекты проектирования помогают создавать уникальные продукты дизайна.

В процессе проектирования следует учитывать культурные аспекты, более всего проявляющиеся в декоративно-прикладном искусстве финно-угров. Эти этнографические памятники являются историческим материалом и могут адекватно раскрыть национальную культуру народа. Самобытное художественное содержание предметов декоративного творчества наших предков начнёт жить «новой» эстетической жизнью и, таким образом, поможет произвести на зрителя эмоционально-образный эффект.

Для того чтобы грамотно раскрыть национальное своеобразие и особенности этнокультурного взаимодействия, авторами данной статьи в качестве примера был разработан алгоритм реализации дизайн-проектирования праздничной среды Стефановской площади в городе Сыктывкаре.

1. Формирование дизайнерского образа. Преобразование отдельных этнических элементов в художественно осмысленный образ с целью «донести через взаимодействие “конфликтующих” идей и тем значимую для зрителя идейно-эстетическую информацию (эмоционально-художественный смысл)» [6].

2. Функциональный анализ дизайнерских задач. Устранение кардинальных образных несоответствий.

3. Разработка сценария, траектории маршрута вовлечения в среду события на основе этнокультурных традиций мероприятия с использованием литературных произведений и устного народного творчества финно-угров.

4. Переработка и адаптация традиционных художественных образов к утилитарно-практическим задачам. Внедрение их в материальные структуры, а также в современные технологические механизмы.

Придерживаясь структуры алгоритма, можно выявить этнический характер проектируемой среды. Благодаря этому формируется ряд подходов (см. таблицу).

Подходы проектной работы	Принципы
1. Культурологический	Реконструкция прошлого и формирование современных тенденций
2. Авторский	Моделирование на основе представлений дизайнера
3. Проектный	Выявление принципов дизайна среды
4. Сценарный	Траектория маршрута вовлечения в среду
5. Средовой	Выявление композиционных построений и визуально-смысловой целостности
6. Художественный	Организация визуальных характеристик дизайнерского объекта, создание задуманного автором эмоционально-образного эффекта
7. Технологичный	Обращение к современным технологиям

Согласно древним верованиям коми-зырян, природа являлась священной средой, а все её обитатели имели особый сакральный статус. В промысловой деятельности такие взгляды на окружающий мир играли важную роль в жизни человека того времени. Вокруг изображений животных формировались магические и праздничные обряды. Благодаря тесной связи с лесом, зырянин вводил в элементы бытовой среды образы природной стихии: так, явления природы нашли отражение в росписях прялок, вышивках, ткачестве, вязаных и берестяных изделиях. Непосредственная связь двух миров — человека и природы, промысловый культ в традициях коми-зырян, выявляющий основу этнического верования, легли в основу концеп-

туального решения оформления праздничной среды. Такой ход приближает горожан к истокам культуры коми, познакомит с характерными этнокультурными особенностями нашего края, в том числе через визуально-чувственный эффект [3—5].

При реализации дизайн-проектирования праздничной среды Стефановской площади в городе Сыктывкаре проектируемое пространство было разделено на два смысловых блока — «Лесной мир» и «Мир людей», каждый из которых выстраивается в единый образ, эмоционально воздействуя на посетителя и формируя знание о культурном прошлом и настоящем: с помощью объектов средового проектирования освещаются как природные, так и этнокультурные особенности Коми края.

Первый смысловой блок — «Лесной мир» — представлен образом северного леса со свойственными ему чертами. Характерные природные особенности Республики Коми послужили мотивом к созданию различных средовых объектов этого блока: в центре площади расположен ледовый каток, имеющий форму круга и символизирующий лесное озеро; хвойный лес представлен лабиринтом, в торце которого возвышаются ледовые ели; в блок помещен также аттракцион с канатами в виде цепи пирамид, которые отсылают к образу Уральских гор. По всему ледовому городку встречаются стилизованные и окрашенные яркими красками фигуры животных. Детские горки служат неким порталом между лесным миром и миром людей. По бокам горки украшены образами животных и другими природными мотивами, приобщая детей к неведомому им лесному миру.

Второй смысловой блок — «Мир людей» — метафорически отражает жизнь человека. В аллеях, ведущих к площади, расположены световые арочные конструкции, решающие проблему недостаточной освещенности пространства и состоящие из различных природных элементов — деревьев, животных, солярных мотивов (рис. 1). Основным мотивом данной архитектурной формы послужил свадебный венец коми-ижемки (рис. 2). Арочная конструкция моделирует ситуацию перехода человека из одного временного пространства в другое (смена старого года новым годом) и с учетом свадебной тематики «подключает» к ней элемент традиционного обряда — переход человека в другой социальный статус. В центре конструкции размещаются стилизованные изображения мужчины и женщины, тем са-

мым акцентируется внимание на том, что представленный праздник — семейный; у основания конструкции установлены скамейки для комфортного пребывания посетителей. Иллюминация может использоваться круглогодично: объект будет притягивать горожан



Рис. 1. Визуализация среды Стефановской площади в г. Сыктывкаре



Рис. 2. Свадебный венец коми-ижемки. Коллекция ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми. Отдел этнографии»

своим масштабом и оригинальностью формы. Аллеи ведут к зоне, где располагаются домики для торговли (рис. 3), украшенные концентрическими кругами, символизирующими солнце, преимущественно используемыми в росписях коми-прялок [8] (рис. 4). В суровых климатических условиях Крайнего Севера солнце, дарующее тепло, обожествлялось: в честь него проводились праздники на пригорках, холмах [1]. На возвышенности перед площадью устанавливается сцена (рис. 5), декорированная фирменным паттерном и гирляндой (рис. 6).



Рис. 3. Визуализация среды Стефановской площади в г. Сыктывкаре



Рис. 4. Вычегодские прялки. Коллекция ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми. Отдел этнографии»



Рис. 5. Визуализация среды Стефановской площади в г. Сыктывкаре



Рис. 6. Фирменный паттерн

Значительную роль в проектировании праздничной среды играет световое оформление. В вечернее время окружающая среда трансформируется: силуэты зданий и деревьев «пропадают», в тёмном пространстве выявляются освещённые окна и наружная подсветка фасадов. На первый план выходит особо яркая, разноцветная, раз-

нообразная по расположению и форме световая раскладка. В проекте решается задача выявления оригинальных форм и выразительности элементов праздничного оформления, а также поддержание ансамблевой композиции средствами новогодней иллюминации. Праздничное световое оформление не должно сводиться к размещению отдельных устройств, теряющихся в пестром окружении многофункционального уличного освещения [2]. Таким образом, освещается целостная группа объектов, занимающая значительное место в пространстве: ледовый городок, деревья, элементы здания. Цвет иллюминации подобран с учётом характерного природного компонента, а также в соответствии с символическим значением цвета в традиционном понимании коми-зырян.

Важно подчеркнуть, что организация пространства по мотивам этнокультурных особенностей должна обуславливаться тематической ясностью, которая, в свою очередь, позволяет грамотно интерпретировать, а главное — развивать и сохранять культурную идентичность народа [6]. Организация зрительных связей, включение посетителя в атмосферу пространственной ситуации, продуманный сценарий восприятия являются основными установками проектирования среды мероприятия. Выявленные в ходе исследования подходы проектной работы организации праздничной среды решают проблему сохранения этнокультурного наследия как ценностного ориентира современного дизайна, в соответствии с социальным и технологическим развитием общества. Популяризация художественной идентичности произведений народного искусства коми-зырян и внедрение их в объекты средового дизайна помогают не только сохранению и развитию этнического стиля, но и созданию эстетически-уникального самобытного облика города. Развитие декоративно-прикладного искусства в образовании новых форм современной материальной культуры, адаптация их в праздничной среде города способны поддержать в обществе национальное самосознание. Связь современников с традицией и обращение к прошлому обеспечивает содержательную преемственность культурно-исторического опыта, а также является показателем новаторского подхода, который открывает в традиции неиспользованные возможности.

1. Макарова И. В. Произведения декоративно-прикладного искусства в контексте народного праздника коми-зырян: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 23 с.
2. Малкин А. Я. Свет в дизайне. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2012.
3. Некрасов Р. В. Традиционное декоративно-прикладное искусство коми-зырян как предмет исследования в современном дизайне // Человек, культура, образование. 2015. № 1 (15). С. 194—202.
4. Некрасов Р. В., Морохина Е. В. Культурно-стилистические виды сакральной образности в культе предков коми-зырян // Современные научные исследования и разработки: Международ. эл. науч.-практич. журнал. М.: Международ науч. Центр. «Олимп», 2016. № 6 (6). С. 397—402.
5. Некрасов Р. В., Нестерова Н. В., Окулова Е. И. Сакральная образная символика в пережитках промыслового культа коми-зырян // International Journal Of Professional Science, 2016. С. 16—24. URL: <http://scipro.ru/article/03-04-16> (дата обращения: 05.05.2018).
6. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники : учебное пособие: в 2 кн. Кн. 1. М.: Архитектура-С, 2013. 368 с.
7. Семенов Д. Ю. Этнофутуризм как направление в современном изобразительном искусстве Удмуртии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 26 с.
8. Уткина И. М. Прялки коми (зырян): из собрания Национального музея Республики Коми. Сыктывкар, 2009.

УДК 130.2

И. В. Леонов, М. А. Харитонов

Культурное пространство и основные пути его моделирования

Статья посвящена изучению природы культурного пространства. В работе обозначается противоречивая ситуация в понимании культурного пространства в современном знании. Рассматривается общая логика формирования культурного пространства, включая его разновидности. Отдельное внимание уделяется основным механизмам формирования пространства в книгопечатных и визуальных культурах. Рассматриваются вопросы «брендинга» пространства, его бытования в пространстве медиа, а также вопросы сакрального пространства в современной культуре.

Ключевые слова: культурное пространство, визуальная культура, морфогенез культурного пространства, бренд, маркер.

I. V. Leonov, M. A. Kharitonova. Cultural space and basic ways of its modeling

The article is devoted to the study of the nature of cultural space. This paper indicates a controversial situation in the understanding of the cultural space in modern knowledge. The article discusses general logic of the formation of cultural space, including its varieties. Particular attention is paid to the basic mechanisms of space formation in typographic and visual cultures. The issues of «branding» space, its existence in media space, as well as issues of sacred space in modern culture are considered.

Keywords: cultural space, visual culture, the morphogenesis of the cultural space, the brand, marker.

В настоящее время в науке о культуре среди «топовых» тем, таких как культурные практики, индустрии, визуальная культура, гендерные исследования и т. п., выделяется тема пространства культуры, получившая достаточно много интерпретаций. Многообразие

трактовок сущности и основных форм пространства культуры ведет к тому, что отмеченная исследовательская область воспринимается как нечто размытое и понимаемое исследователями в зависимости от их «вкусовых» и научно-философских предпочтений. Аналогичную ситуацию можно констатировать, например, и в сфере «культурных индустрий», о которых написано и сказано достаточно много, но на вопрос о четких характеристиках и устойчивом перечне индустрий культуры ясный ответ получить чрезвычайно затруднительно.

Исходя из обозначенной ситуации, предпримем попытку отследить стержневые траектории понимания природы культурного пространства, его основные формы и пути развития.

Начать следует с того, что человек воспринимает пространство, как бы просто это ни звучало, в трехмерной проекции, т. е. находясь в физическом мире. В данном случае показательно то, что природа восприятия пространства во многом обусловлена как самой реальностью, так и человеческим мозгом как основным инструментом ее отражения, идеально настроенным для этого процесса. В этом вопросе достаточно интересными выглядят исследования профессора Института когнитивной нейронауки и факультета анатомии Университетского колледжа Лондона Джона О'Кифа, осуществляемые им с коллегами (Мей-Бритт Мозер, Эдвард Мозер, Торкель Хафтинг, Марианна Файхн и др.). Так, в своих работах и публичных лекциях Джон О'Киф во многом коррелирует с философией априорного знания Иммануила Канта, согласно которой наша концепция пространства была получена не из ощущений, возникающих из взаимодействия организма с физическим миром, а представляет собой в первую очередь априорное основание для нашего восприятия реальности. Джон О'Киф и его коллеги провели исследования (удостоенные Нобелевской премии и, по сути, представляющие собой новое направление в нейробиологии), согласно которым конструированию пространства животного посвящены области в височных долях полушарий мозга, независимо от опыта [9] (в данном случае речь идет о роли гиппокампа в пространственном поведении и пространственной памяти). Продвигаясь в своих исследованиях, ученые стали рассматривать возможность создания «когнитивной карты» — своеобразного *приспособления* «для представления текущей среды, место-

положения живого существа в ней и расположения желаемых объектов и угроз, которых следует избегать. Ее выводы направляют поведение животного на основе расстояний и направлений к желаемым целям или от нежелательных объектов и мест» [10]. Исследователям также удалось создать вычислительные модели когнитивной карты и ее компонентов.

Возвращаясь к основной теме, отметим, что указанная выше способность отражать трехмерное пространство в мозге человека является базисом, или вместилищем для возникновения всех других форм пространства, включая пространство культуры. И чем дальше эти представления отходят от простых физических характеристик бытия, тем выше степень моделируемости пространства на уровне абстрактного мышления и воображения. Однако какими бы сложными ни были основания для формирования пространства культуры, его «трехмерность», или «объемность», остается неизменной. На этом основании *«пространство культуры» можно трактовать как сложный комплекс представлений о культуре и ее различных сферах, которые охватывает, объединяет и дополняет сознание человека, на уровне их единообразия, протяженности, границ и насыщенности наполнения.*

Речь идет об эффекте «ауры» (в терминологии В. Бенямина) или об эффекте «силового поля» и «гравитационных притяжений» (в терминологии исследователя проблемы культурных пространств Н. Н. Суворова, многие идеи которого составили теоретический базис настоящей статьи), порождаемых в сознании человека в отношении восприятия и группирования материальных и духовных явлений согласно определенным критериям. Соответственно, пространство культуры возникает тогда, когда однородные явления и смыслы «объединяются», «дополняются» и «расширяются» в сознании человека при помощи заполнения пустот между ними неким «связующим эфиром» [4—6]. И тем самым преодолеваются естественные физические границы бытования данных явлений. Например, несколько населенных пунктов представителей определенного этноса, расположенные на удаленном расстоянии друг от друга, соединяются в сознании человека в общее пространство культуры, будучи источниками пространственной «гравитации».

Также отмеченный эффект может идти в противоположном на-

правлении, т. е. от изначально воображаемой пространственной сущности к ее наполнению конкретными проявлениями реальности. Исходя из данных оснований, человек, используя различные критерии для формирования «поля» пространства, обозначает какое-либо из них (включая сочетания «полей») как некую связующую сущность, имеющую границы и определенную степень «притяжения». Далее отмеченное поле «затягивает» в себя однородные явления и смыслы. Примером тут может быть пространство мифа, идеологии, религии и т. п.

Данная способность человека позволяет ему моделировать пространство бытия культуры в мозге, опираясь на множество оснований: сферу ценностей и верований, языка, хозяйственной деятельности, повседневности и быта, сферу общественной жизни, экономики, политики, науки, искусства, СМИ и многие другие, отражающие те или иные «границы» культуры. Эти границы могут восприниматься по отдельности и рождать свои пространства, а могут составлять сложноорганизованные целостности «наплывающих» друг на друга пространств. Здесь же можно указать, что для удобства восприятия и узнавания каждое пространство культуры маркируется достаточно простыми знаками и символами.

Изучение проблемы пространства культуры показывает, что для всех его форм характерен генезис, они могут видоизменяться, упрощаться и усложняться во времени. Так, в ходе истории, от однородного, синкретического пространства традиционной культуры осуществлялся постепенный переход к пространству усложненной и дифференцированной историко-культурной реальности. *И чем сложнее становилась культура, тем сложнее становились и ее пространства.* В частности, в ранних (и традиционных) культурах пространство осознавалось и воспринималось как непосредственный ареал обитания и вместилище образа жизни. Далее, по мере развития культуры и появления ее новых сфер, ценностей и смыслов, последние соответствующим образом моделировались в пространственном плане, «отпочковывались», маркировались, обретали символическое выражение.

Немаловажную роль в процессе формирования культурных пространств играют формы коммуникации (в их самом широком, «маклюэновском» понимании) и специфика знаковых систем, сохраня-

ющих и транслирующих информацию и тем самым обеспечивающих знаково-символическую и образную насыщенность моделируемых «пространств». Так, устные, письменные и книгопечатные культуры в ходе истории рождали свои специфические способы конструирования пространства, с непременно растущей степенью его сложности. В частности, в устных культурах пространство синкретично, гомогенно и включает в себя все многообразие наполняющих реальность культуры элементов, при этом уживающихся друг с другом и достаточно гармонизированных. Анализируя предшествующую современной, «медийной» стадии, стадию книгопечатных культур, необходимо отметить, что в них пространство многогранно, многослойно, однако оно структурировано и упорядочено, в терминологии Делеза, Гваттари, «нанизано на стержневой корень» или сопоставимо с древесной кроной, где вся сложность пространства подчинена определенной логике или «генералу». В свою очередь, современная *медийная*, или *визуальная*, культура в пространственном плане ризоматична, это своеобразный пространственный «лабиринт», который Умберто Эко назвал «сетка», содержащий в себе пространственно-временные искажения и «черные дыры», выбрасывающие блуждающего субъекта в непредсказуемые точки пространства.

Останавливаясь на различных формах морфогенеза пространства в книгопечатных и медийных культурах, приведем пример с культурно-географическим, языковым и историко-культурным пространством. Так, первое из перечисленных пространств в книгопечатных культурах формируется в основном посредством его моделирования и структурирования географическими (контурными, политическими и др.) картами и наполнением получаемых объемов определенным образно-смысловым содержанием [1]. Например, отмеченная «картографичность» пространства находит отражение в позиционировании воюющих сторон в фильмах о Великой Отечественной войне, где боевые действия справа ведут советские войска, а слева немецко-фашистские. Отмеченная диспозиция соответствует общепринятому способу отображения географического пространства на картах. В результате на востоке (в правой части экрана) позиционируется СССР, а на западе (слева) — Германия. Языковое пространство культуры образуется и поддерживается в первую очередь при помощи литературы и устной традиции

(фольклора). Наконец, историческое пространство организуется посредством упорядоченной и систематизированной подачи истории. И здесь необходимо отметить, что в недавнем советском прошлом нашей страны, культуру которой уместно определить как преимущественно книгопечатную, пространство культуры моделировалось соответствующими способами и школьными предметами. Таким образом, в пространстве советской культуры была явная *упорядоченность*, подкрепленная четкими географическими структурами, языковыми и литературными «скрепами», а также общей, логически выстроенной историей. Все эти составляющие были сопряжены с остальными сферами культуры.

В свою очередь, в медиасфере на смену «структурированному» и «иерархичному» пространству культуры приходит пространство «клиповое» и «сайтовое». В отношении культурно-географического пространства России это находит проявление в том, что оно моделируется и преподносится вне географической упорядоченности и поэтому выглядит как «коллаж», доходящий до «какофонии», как «национальный хоровод», где все вертится, пестрит и сплетается в общий «узел» культуры России. То же самое касается и языкового пространства, а также историко-культурного. Язык «засоряется» и частично «растворяется» в других языковых пространствах, а история превращается в «коллаж» образов, хаотично наклепленных друг на друга. Как следствие, у обывателя формируются некие «сгустки» слабоверифицированной, неструктурированной географически, хронологически и лингвистически информации о культуре России в целом; о культурах макрорегионов — Севера, Кавказа, Сибири и пр.; о культуре отдельных субъектов России, если о них имеются хоть какие-нибудь представления, основанные преимущественно на «склежке» разрозненных и неструктурированных фрагментов. Даже на уровне академических изданий особую популярность в отражении пространства культуры получают этнокультурные «словари» и «энциклопедии», которые, согласно У. Эко, читаются с любой страницы, т. е. спорадически, и никогда от начала до конца, и поэтому моделируют спорадическое пространство.

В данном случае необходимо подчеркнуть, что и в современной культуре России, которая по своему характеру медийная, но сохраняет высокую долю книгопечатного компонента, указанные вы-

ше школьные предметы вновь востребованы и воспринимаются как стратегически важные с точки зрения формирования культурного пространства и национальной идентичности.

И тем не менее реалии визуальной культуры таковы, что доминирующие в ней механизмы формирования пространств, помимо обозначенных недостатков, несут в себе и определенный конституирующий потенциал. Исходя из того, что пространственные объемы культуры формируются (наполняются) определенным информационным контентом, отобранным согласно каким-либо пространственным критериям, в морфогенезе пространств важную роль играют формы информации, характер и степень ее насыщенности.

И здесь важно указать, что воспринимаемая информация, даже если она не нацелена на формирование культурных пространств, может иметь *«пространствообразующий»* эффект. В качестве примера можно привести стихотворение Анны Ахматовой «Родная земля» (1961), в котором она отвечает той части русской эмиграции, которая не принимала ее «советскость» в творчестве, тоскуя по России с привезенной за рубеж горстью земли. Стихотворение небольшое, поэтому в настоящей статье уместно привести его полный текст: *В заветных ладанках не носим на груди, / О ней стихи навзрыд не сочиняем, / Наш горький сон она не бередит, / Не кажется обетованным раем. / Не делаем ее в душе своей / Предметом купли и продажи, / Хвоя, бедствуя, немотствуя на ней, / О ней не вспоминаем даже. / Да, для нас это грязь на калошах, / Да, для нас это хруст на зубах. / И мы мелем, и месим, и крошим / Тот ни в чем не замешанный прах. / Но ложимся в нее и становимся ею, / Оттого и зовем так свободно — свою.* Здесь налицо явный эффект формирования пространства. Образ родной земли, создаваемый Ахматовой в этих строках, предельно суров, непригляден, чужд всякой сентиментальности и ностальгической мечтательности. Все существование человека оказывается неразрывно связано с попираемой, эксплуатируемой и при этом как бы никем не замечаемой землей — именно вследствие этой исконной связи. Земля, которую «мелят», «месят», «крошат», по сути, отождествляется с самим человеком, которого испытывает жизнь: он «бедствует», «хворает», сон его горек. Вместе с тем неприкрашенное пространство безотраднo, с трудом проживаемых будней осмысливается Ахматовой — без тени пафоса — и как нечто, близкое к священно-

му: неслучайно в тексте стихотворения появляются слова, отсылающие к библейскому тексту и церковным практикам¹. В результате профанное обретает принципиально иную ценность в подвиге ежедневного преодоления, жертвы и одновременно сознательного принятия человеком такого жизненного пути.

Соответственно, указанное пространствообразующее свойство информации в контексте различных источников, печатных изданий, электронных медиа и пр. создает целые «миры», наполненные особым содержанием. В качестве примера можно рассмотреть несколько телевизионных каналов, чтобы проследить эффект формирования пространства отечественной культуры в контексте их информационного контента. Стоит отметить, что на большинстве каналов российского телевидения нет специально организованного информационного потока, имеющего целью сформировать целостное и гармонизированное пространство отечественной культуры, с учетом его историко-культурной динамики, этнических, религиозных, аксиологических и других форм, а также направленности на будущую, создаваемую на наших глазах культуру новой России. Вместо этого мы наблюдаем формирование фрагментарных пространств, отражающих ту или иную грань или исторический период культуры России. Данный эффект является следствием либо специальной информационной политики того или иного канала, либо ориентации на конкретную целевую аудиторию, обладающую определенными субкультурными особенностями. При этом важно упомянуть, что некоторые каналы заявляют претензии на поставленные выше задачи формирования отечественного культурного пространства, однако достигают этой цели за редким исключением.

Рассматривая отмеченную ситуацию предметно, приведем несколько примеров.

Начать следует с канала «Культура», который уже своим названием претендует на формирование целостного пространства культуры. В рамках данного ресурса вполне успешно моделируется пространство мирового и отечественного искусства и художественной

¹ Таковы слова «ладанка», «обетованный рай» (хотя и употребленные здесь в апофатическом ключе), «прах», а также перефразированная строка из текста Бытия, вошедшая затем в состав церковной панихиды (ср.: «Но ложимся в нее и становимся ею»; «Прах ты и в прах возвратишься». Быт 3:19).

культуры, в целом включая ее историю и современное состояние. Достаточно ярко выражен акцент не только на «художественную жизнь», но и на просветительскую составляющую, через демонстрацию множества документальных, познавательных программ и фильмов. В результате создается отраслевое пространство отечественной и мировой культуры, маркируемое искусством и ярко выраженной аксиологической составляющей. Получаемое пространство вполне соответствует преобладающему в обществе пониманию культуры. Однако данный подход, при всех своих преимуществах, выраженных в первую очередь в образовательной компоненте, отражает лишь отдельную отрасль пространства сложной и динамически изменяющейся целостности культуры. Но, как показывает опыт, отразить пространство культуры в его максимально широком и разноплановом понимании в рамках одного канала крайне трудно.

На канале «Звезда» особое пространство создается на основании военно-исторической тематики, которая раскрывается во множестве художественных и документальных фильмов, а также просветительских передач. Особый акцент делается на целенаправленном формировании патриотической составляющей. И как результат возникает пространственная хроноструктура отдельной отрасли истории отечества. Тут уместно напомнить об указанной выше тенденции формирования пространства в печатных культурах с опорой на такие предметы, как история, география, язык/литература. Историко-географический акцент здесь имеет очевидное проявление.

Отдельно необходимо упомянуть канал «НТВ». В рамках его эфира делается излишний акцент на нелицеприятные стороны культуры 90-х, включая высокую степень ее коррумпированности и криминализации; кроме того, акцент делается на повседневность, где правят суровые порядки и субкультурные нормы морали. Пространство отечественной культуры в таком преломлении предстает как мир, где мало справедливости и много рисков, рожденных грубой «правдой жизни». Однако при всех издержках особое целостное пространство культуры каналу сформировать удалось. Открытым остается лишь вопрос о полезности данного «культурного пространства» для общества в целом и для формирования подрастающего поколения в частности.

Пространство, формируемое на канале «Союз», резко выделяется из информационного потока, транслируемого другими телеканалами, как визуальной составляющей (закрытая одежда участников программ, священнические рясы, иконописные образы, христианская символика, архитектура храмов), так и содержательной (лекции и беседы, посвященные текстам Библии и христианского вероучения, проповеди, новости церковной жизни, трансляции богослужений и т. д.). Религиозная компонента, являющаяся основой для «Союза», преподносится как целостный образ жизни, и поэтому особенности, «разрывающие» движение общего телевизионного потока и способные ассоциироваться в обыденном сознании с образом сакрального, внутри поля самого канала оказываются своего рода пространством повседневности, в котором производится собственный поиск того, что нарушило бы ее, но уже на ином уровне. Однако для беглого взгляда зрителя, не включенного в дискурс церковной жизни, пространство «Союза» может показаться не более чем «бутафорией», насыщенной разного рода негативными коннотациями, нередко транслируемыми в российских СМИ в отношении православной церкви, и потому вызывать лишь отторжение.

Также необходимо упомянуть каналы, которые в вопросе формирования пространства отечественной культуры проявляют себя очень слабо, за редким исключением создавая продукцию сугубо развлекательного характера и низкого качества, обладающую всеми признаками массовой культуры в ее упрощенных формах. Сюда относятся каналы «ТНТ», «ТВ-3», «2x2» и многие другие. При этом степень влияния подобных каналов на умы людей, возможно, вообще самая заметная и чрезвычайно тревожная, ввиду обсуждаемых на них и культивируемых тем, которые легки, доступны и понятны всем: удовольствие, секс, вульгарный «гламуризированный» юмор, низовые ценности, мистика, суеверия и т. п. Кроме того, на данных каналах наблюдается феномен «клонирования» форм зарубежной телеиндустрии на «отечественный манер», либо зарубежный контент просто ретранслируется с переводом.

К сожалению, некоторые из тревожащих характеристик относятся к двум основным каналам российского телевидения — к «Первому каналу» и «Россия 1», нередко дублирующих продукцию западных медиа, избыливающих «постмодернистскими» ток-шоу с безрезульт-

татными дискурсами, интервью со звездами и медиаперсонами, а также «кричащей» аналитикой на злобу дня, концертами, «вечерами», юмористическими передачами, женитьбами и разводами в прямом эфире и т. п. Более того, на отмеченных каналах достаточно ярко проявляет себя феномен бессмысленного синхронного копирования друг друга. Соответственно, вести речь о формировании целостного пространства отечественной культуры на данных ресурсах весьма затруднительно. Конечно, они содержат «культовые» отечественные передачи, многие из которых имеют еще советское происхождение. Однако, учитывая степень распространенности этих каналов и фактор их влияния на жизнь россиян, технологический потенциал воздействия отмеченных ресурсов на культуру страны, включая моделирование ее пространства, используется очень слабо.

Наконец, стоит отметить каналы, ориентированные на целевую аудиторию, в которых пространство культуры России создается вполне успешно, но при этом носит отраслевой характер. В данном ряду выделяются каналы, направленные на культуру детства, такие как «Мама» и «Карусель»; обращают на себя внимание географические и натуралистические медиаресурсы, например, «Живая планета».

Еще раз подчеркнем, что целью данного анализа не является повсеместная критика телевизионных ресурсов, речь идет об их анализе лишь с точки зрения формирования культурного пространства России. Конечно, данные характеристики весьма упрощены, и исключения из обозначенных тенденций существуют. Но общие тенденции высвечиваются вполне отчетливо.

Таким образом, сфер медиа, где используется целенаправленная тактика моделирования пространства культуры России, лишенная явных доминант и перекосов (исторических, духовно-религиозных, фольклорно-этнографических, нелицеприятно-обыденных и пр.), не так много. Тут же следует упомянуть, что на пространствах интернета ситуация схожая и принципиально не отличается.

Еще одной особенностью процесса формирования и функционирования культурных пространств является их «маркирование». Это является следствием того, что выразить то или иное культурное пространство достаточно сложно, поэтому оно маркируется, т. е. выражается, через знак или символ. В контексте современных медиа маркеры в основном возникают посредством создания устойчи-

вых визуальных образов. Так, в России «маркерами» пространства являются: горизонталь как организующее начало большинства пространств (по Гачеву); женское начало как всепроникающий принцип пространства (по Гачеву); здания церквей и монастырей, купола с крестами, колокольный звон, иконы как маркеры духовного и сакрального пространства; береза, поле, колос, медведь, Уральские горы, Байкал и т. д. как маркеры «месторазвития» (по Савицкому) и культурно-географического ландшафта; карта России и регионов как территориально-географический маркер; Жуков, Петр I, Александр Невский, Сталин, Бородино, Великая Отечественная война и т. д. как маркеры исторического пространства; матрешка, гжель, баня, ушанка и т. д. как маркеры традиционной культуры и фольклора; «Единая Россия», Путин, «Яблоко», ЛДПР и т. д. как маркеры политического пространства; Рублев, Пушкин, Достоевский и т. д. как выдающиеся представители культуры; «Три медведя», «Грачи прилетели», «Девятый вал», «Лебединое озеро» и т. д. как маркеры искусства; монета рубль как маркер экономики. Данный перечень можно продолжать достаточно долго, однако названных примеров вполне достаточно, чтобы обосновать феномен маркирования культурных пространств.

Маркеры пространства, по сути, *аналогичны брендам*, кратко репрезентирующим сложные пространственные комплексы. Данные бренды исторически изменчивы, изменчивы их доминанты по отношению друг к другу, так же исторически изменчивы их сочетания. Но при всех положительных свойствах брендинга пространства культуры, позволяющего сжато и комплексно репрезентировать его, бренды несут в себе и определенную опасность.

В данном случае уместно раскрыть эту тенденцию на примере *сакрального пространства*.

По Элиаде, одной из важнейших характеристик сакрального пространства является его обособленность, специфическая «выделенность», способность вносить «разрыв» в ткань повседневности. Священное пространство подразумевает обретение человеком цельного, необычайного и при этом глубоко личного опыта, связанного с внутренним «прорывом» в область чего-то высшего, обладающего абсолютной ценностью, неопровержимой силой реальности, на фоне которой рутинное течение жизни вдруг предстает пе-

ред индивидом как неподлинное, лишенное некоей важной основы. Как следствие, сакральное пространство являет собой смыслообразующий Центр [8, с. 23] Вселенной, универсума, который формирует и основную ось многосложной внутренней жизни человека, позволяет настроить его духовный, нравственный, психический камертон. Соответственно, присутствие такой внутренней «оси» заключается в себе идею признания человеком определенной истины и стремления максимально возможного следования ей.

В современном мире, как представляется, очевидна тенденция к десакрализации пространства, приведения его к некоей форме однородности, что исключает возможность какого бы то ни было качественного «разрыва». В первую очередь эта тенденция формируется за счет признаваемой обществом возможности вынесения практически всех сфер человеческой жизни на различные площадки обсуждения, такие, в частности, как «ток-шоу» на телевидении и форумы и социальные сети в интернете. То, что ранее входило исключительно в сферу приватного, интимного, теперь может стать достоянием всего общества. То, о чем прежде наиболее образованные и культурно «оснащенные» его представители говорили с предельной серьезностью и даже благоговением, в настоящее время может стать предметом многочисленных достаточно грубых и некорректных спекуляций дилетантов.

Таким образом, социокультурное пространство при всей видимой фрагментарности и вариативности стремится быть предельно однородным, нивелированным. При всем многообразии и все увеличивающемся числе телеканалов, интернет-сайтов, а также развлекательных и торговых центров, театров и кинотеатров, арт-площадок и пр. и их самопозиционировании как *исключительных* мест и ресурсов, претендующих на предоставление человеку желаемого опыта *уникального*, имеющаяся релятивистская установка приводит их к общему знаменателю и функционированию в едином, более или менее однообразном потоке. Даже, казалось бы, такие области, как искусство и литература, всегда считавшиеся чрезвычайно обособленными сферами культуры, принадлежность к которым подразумевала наличие особого художественного дара, таланта, а потому в некотором отношении являвшиеся «привилегированными», в настоящее время значительно утратили свою ценность, поскольку зани-

маться искусством и писать *тексты* теперь может, по сути, каждый. В этом случае неизбежны снижение качества произведений и общая девальвация смысла, о которой писал Ортега-и-Гассет, говоря о «не-трансцендентности искусства» [7, с. 64] в современной культуре.

В сущности, имеющееся беспрецедентное изобилие столь разнообразных источников для удовлетворения тех или иных потребностей человека, вероятно, лишь подтверждает его стремление вырваться из течения повседневности, пережить нечто необычайное, превосходящее ценностью его предшествующий опыт. Однако характер инструментов для достижения этой цели очевидным образом обрекает его на неуспех.

Другим важным аспектом, характеризующим сакральное пространство, становится его неизбежная насыщенность символами. Символ чрезвычайно многослоен, отличается предельной смысловой интенсивностью и емкостью. Он по природе архаичен, вмещающая в себе архетипические свойства, и несёт информацию, идущую из древности и обогащенную столетиями развития культуры. Символ является связующим звеном между различными пластами культуры и поколениями, формируя, таким образом, ядро культурной памяти. По Мамардашвили, символы требуют большой внутренней работы по их осмыслению и *освоению*, работы живого, активного сознания и поэтому принципиально отличаются от знаков, понимаемых как некоторые устойчивые схемы, шаблоны, не подразумевающие напряженной включённости сознания для того, чтобы прийти к их пониманию [3, с. 99—100].

В этом смысле в ситуации современной культуры более уместно, очевидно, говорить именно о ее знаковости, а не символичности. Все более и более отказываясь от символов в пользу знаков, которые в итоге непосредственным образом участвуют в формировании *брендов* чего бы то ни было, культура оказывается весьма близка к опасности тотальной профанации и утрате ценностей, которые на протяжении долгого времени являлись для нее «скрепами». В условиях редуцирования символа до знака происходит отказ от коллективной памяти, связи с прошлым, с традицией, накопленным опытом многих поколений. В результате человек оказывается как бы лишенным корней, устойчивых ориентаций и внутренней «оси».

Девальвация символов, таким образом, также участвует в девальвации понятия сакрального, конституировании сакральных пространств, в которых человек изначально имел возможность обрести подлинную связь с реальностью. Тем не менее нельзя не отметить стремление реконструировать в России феномен священного пространства посредством реабилитации коллективной памяти и попытки включения в область общественного осмысления определенных символов в русле внимания к событиям Великой Отечественной войны, и в частности проекта «Бессмертный полк». А кроме того, весьма показательно и возрождение русской православной церкви, хотя ее возрастающее влияние на жизнь российского общества является предметом напряженной полемики, подчас весьма ожесточенной.

И наконец, уместно затронуть логику трансформаций пространства в исторической динамике культуры, проиллюстрировав ее на примере стабильного и переходного времени. Этот аспект приобретает особый интерес, поскольку современная культура России находится в стадии «выхода из переходности» и постепенно обретает черты стабильности. Так, в переходной культуре, которая по многим показателям гораздо сложнее стабильной, пространство изменчивое, гетерогенное, открытое, неструктурированное и смешанное, склонное к фрагментарным «фокусировкам», включает разные исторические эпохи т. д. В свою очередь, в стабильной культуре пространство устойчивое, гомогенное, закрытое, структурированное и упорядоченное, склонное к разрастанию, однородное в историко-культурном плане и т. д. Соответственно, исходя из названных характеристик двух противоположных состояний культуры, можно отследить логику трансформации современного культурного пространства России от одного набора признаков к другому. Скажем, от фокусировки на «центре» пространства к освоению его «внешних» рубежей, например Севера и Дальнего Востока; от историко-культурного «калейдоскопа» к выстроенной модели данного процесса; от множества пространств, которые сосуществуют сами по себе, к их структурированному упорядочению и иерархическому объединению и т. д.

Таким образом, сфера изучения культурного пространства представляет собой вполне определенную исследовательскую область, разработка которой позволяет решить не только затронутый в на-

стоящей статье перечень теоретико-методологических вопросов. Наиболее ценным является то, что данная область позволяет выявить технологический потенциал культурологии в формировании культурных пространств, их коррекции и поддержании в состоянии, соответствующем интересам национальной культуры, государства и общества. Здесь же речь идет и о технологиях противодействия активности различных сил в построении культурных пространств, не соответствующих органике отечественной культуры и угрожающих ее целостности и стабильности.

* * *

1. Замятин Д. Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. 488 с.

2. Культура и пространство: историко-культурные бренды и образы территорий, регионов и мест / под ред. В. К. Мальковой, акад. В. А. Тишкова. Ростов н/Д: ЮНЦ РАН, 2012. 312 с.

3. Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.

4. Суворов Н. Н. Наступление воображаемого: воображаемое как феномен культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (27). С. 73—81.

5. Суворов Н. Н. Памятник культуры как воображаемая реальность // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 76—80.

6. Суворов Н. Н. Пространство культуры как динамическая система // Мир культуры и культурология: альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Вып. V. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 231—235.

7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: АСТ, 2008. 189 с.

8. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

9. John O'Keefe's annotation of lecture / Kant and Laws. URL: <http://www.kantandlaws.com/ri-public-lectures-2014/> (дата обращения: 07.11.2017).

10. Professor John O'Keefe's personal page / UCL IRIS. Institutional Research Information Service. URL: <https://iris.ucl.ac.uk/iris/browse/profile?upi=JOKEE52> (дата обращения: 07.11.2017).

УДК 069.01

О. В. Самаковская**Технология проектирования структуры контента
официального сайта учреждения культуры
(на примере официального сайта музея)**

Рассматривается проблема разработки структуры контента официальных сайтов учреждений культуры. Объектом исследования выступают официальные сайты музеев. Обосновывается применение функционально-структурного подхода при формировании контента сайтов. Полученные результаты могут быть использованы при проектировании сайтов не только музеев, но и других учреждений культуры.

Ключевые слова: учреждения культуры, музеи, информатизация, информационно-коммуникационные технологии, цифровой контент, официальные сайты музеев, контент официальных сайтов.

O. V. Samakovskaya. Technology of projecting of the content structure of the official cultural institution site by the example of the official museum site

The article deals with the problem of developing the content structure of the official cultural institution websites. The object of the study are the official museum sites. The application of the functional-structural approach in the formation of site content is substantiated. The results obtained can be used to develop not only for the museum sites, but also for other cultural institutions.

Keywords: cultural institutions, museums, informatization, information and communication technologies, digital content, museum sites, content of official sites.

На сегодняшний день официальный сайт учреждения культуры — это не только потребность современного общества, но и государственное требование. На современные учреждения культуры возложена миссия формирования и укрепления отечественной культуры, в том числе и в электронной информационной среде. В связи

с этим особую ответственность несут разработчики сайтов учреждений культуры, которые должны владеть не только знаниями программно-технической реализации, но и глубокими знаниями и умениями в достаточно новом направлении — в сфере разработки контента (содержания) сайтов.

Причисление сайта учреждения культуры к категории «официальный» означает, что при его разработке в первую очередь необходимо учитывать требования федерального и регионального законодательства РФ. В приложении приведены основные нормативно-правовые акты, обязательные для исполнения к настоящему времени. Следует иметь в виду, что невыполнение требований законодательства является нарушением, ответственность за которое несет первый руководитель учреждения.

Таким образом, независимо от типа учреждений культуры есть обязательная информация, которая должна быть представлена на их официальных сайтах. Это связано с реализацией принципа информационной открытости сведений об учреждении и права граждан на информацию. К таким сведениям относятся: основная информация об учреждении, наличие копий конкретных документов (учредительных, финансовых, плановых, отчетных), информация об услугах и проводимых мероприятиях. Также на федеральном уровне установлены требования к своевременному обновлению и корректному отображению информации, порядку оценки качества работы учреждения, обработке и размещению персональных данных пользователей.

Однако содержательная часть официального сайта учреждения культуры не ограничивается «обязательной» информацией, регламентированной законодательными документами. Вопрос о том, какой контент должен быть представлен на сайте учреждения культуры, с тем, чтобы сайт представлял собой качественный информационный ресурс, требует концептуального осмысления.

Как показывают результаты анализа публикаций, теория формирования контента официальных сайтов в настоящее время представлена некоторыми общими сведениями о том, какую информацию должен содержать сайт учреждения культуры. В ходе исследования нами выявлены наиболее типичные недостатки, присущие публикациям по теории создания контента сайтов: предлагаемые структуры контента сайтов носят эмпирический характер, не содер-

жат обоснования принципов формирования контента (информационного наполнения); в них преимущественно представлен только первый уровень структурирования информации (рубрики первого уровня); предлагаемый состав рубрик, характеризующих информационное наполнение сайтов, не дифференцирован, то есть не учитывает специфику сайтов учреждений культуры различных типов (музеев, библиотек, театров); рубрики в предлагаемых структурах не отражают связь контента с различными категориями пользователей сайта. Выявленные недостатки свидетельствуют о том, что теория создания сайтов требует дальнейшего развития.

Предлагаемая в данной работе технология формирования контента официальных сайтов разработана в соответствии с концептуальным подходом, теоретически обоснованным в НИИ информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры [5]. Важнейшие положения данной технологии следующие:

— разработка контента сайтов в настоящее время носит в большей степени эмпирический, субъективный характер, что проявляется в разнородности и несопоставимости рубрик, структурирующих содержание сайтов, в затруднительности ориентации пользователей в их структуре;

— сущность концепции проектирования контента официального сайта учреждения культуры заключается в ориентации на функции, профиль и миссию самого учреждения, особенности организации и ценности, которые это учреждение может предложить конечным пользователям, информационные потребности всех категорий пользователей.

При формировании структуры контента официального сайта учреждения культуры используется функционально-структурный подход. При таком подходе информационное наполнение сайта должно быть организовано таким образом, чтобы каждая рубрика (раздел или подраздел сайта) была строго функциональна и ориентирована на отражение определенной функции реального учреждения. При этом сайт выступает в роли инструмента реализации основных функций самого учреждения. Таким образом, тип и функции учреждения культуры предопределяют функции и задачи его сайта, от которых напрямую зависит информационное наполнение рубрик.

Такой подход к формированию структуры сайта полностью согласуется с основополагающими документами, принятыми в рамках проекта Minerva — «Принципы качества веб-сайтов по культуре. Руководство» [4] и «Взаимодействие веб-сайтов по культуре с пользователем. Рекомендации» [1].

На наш взгляд, действенным способом оптимизации структуры контента сайта является создание *информационного образа объекта сайтостроения* (например, музея, библиотеки или театра). Под информационным образом понимается максимально полный, упорядоченный с использованием фасетного и/или иерархического принципов перечень признаков (атрибутов и аспектов), которые дают полное и целостное представление об объекте сайтостроения и позволяют моделировать контент сайта в зависимости от его общих и специфических функций [3, с. 211].

Ориентация на создание и использование информационного образа объекта сайтостроения при проектировании структуры контента его сайта позволяет перейти к осмысленному, аргументированному принятию решений по структуре и наполнению рубрик конкретного сайта, обеспечивает полноту и адекватность контента сайта объекту сайтостроения, ведет к уменьшению интеллектуальных, временных и стоимостных затрат на разработку сайтов, обеспечивает снижение субъективизма разработчиков сайтов при принятии проектных решений [2, с. 211].

Итак, предлагаемая технология проектирования структуры контента официального сайта учреждения культуры на примере музейного сайта предполагает последовательное выполнение следующих этапов.

1. Выявляются лексические единицы, выражающие типовые характеристики учреждения, в частности музея. Основой отбора служат нормативно-правовые, нормативно-технические, справочные, учебные, научные, методические профильные издания, классификационные и дескрипторные ИПЯ (информационно-поисковые языки). Анализируются основные понятия, такие как «музей», «музейные коллекции», «экспозиции», «выставки», «музейный фонд» и т. д.

2. Аспекты рассмотрения каждого компонента отражаются на различных уровнях детализации. Так, например, выделенный в ка-

честве одного из основных компонентов музея «музейный фонд» может быть охарактеризован с точки зрения объема, состава и направлений деятельности фонда.

3. Выявленные лексические единицы систематизируются и интегрируются в информационный образ музея, который наглядно можно отобразить в виде иерархических схем, таблиц, матриц, ER-диаграмм.

4. Определяются тип и профиль объекта сайтостроения — конкретного музея, его функции, структурные компоненты. Особое внимание уделяется анализу и обобщению функций музея, поскольку именно от них зависит, какие задачи в будущем будет выполнять музейный сайт.

5. Определяется целевая аудитория сайта музея — группа пользователей, на которую сфокусировано содержание будущего сайта, круг посетителей, заинтересованных в информации или услугах, представленных на музейном сайте. Выявляются информационные потребности конечных пользователей сайта.

6. Формулируются функции и задачи музейного сайта. Основой служат функции конкретного музея и информационные потребности пользователей сайта.

7. Исходя из состава задач сайта определяется общая семантическая структура контента сайта — исходный массив информации в виде перечня аспектов содержания, требующий впоследствии структурирования. Каждый аспект представляет собой потенциальную рубрику (раздел) сайта.

8. Полученные рубрики контента сайта распределяются по уровням вложения в соответствии с их местом в иерархической системе информационного образа музея.

9. Устанавливаются взаимосвязи рубрик и подразбук контента музейного сайта. Разрабатываются аспектно-маркерные структуры для наполнения содержания каждой рубрики.

10. Готовые рубрики дифференцируются по категориям «обязательные», «условные» и «факультативные» с целью формирования оптимальной структуры контента сайта.

11. Строится проект структуры контента сайта (карта сайта) в виде таблицы, включающей в себя состав логически взаимосвязанных и распределенных по уровням вложения рубрик (разделов).

12. Проект структуры контента сайта музея проверяется по комплексу критериев:

- соответствие требованиям законодательства;
- отражение функций объекта сайтостроения — конкретного музея;
- удовлетворение информационных потребностей всех категорий пользователей сайта;
- удовлетворение критериям качества веб-сайтов по культуре [1, 4].

В случае необходимости структура возвращается на доработку.

При условии соответствия всем вышеперечисленным требованиям, карта сайта утверждается.

Следуя предлагаемой технологии, была разработана типовая структура контента сайта для этнографического музея, которая представляет собой состав логически взаимосвязанных и распределенных по уровням вложения информационных рубрик, обеспечивающих системное представление об этнографическом музее в интернет-пространстве. Основу контента сайта этнографического музея составили десять рубрик: «О музее», «Посетителям», «Специалистам», «Выставки», «Музейное собрание», «Культура народов в музейном собрании», «Образовательные программы», «Информационные ресурсы», «Сотрудничество с музеем», «Культурная жизнь региона». В разработанной структуре контента музейного сайта каждая рубрика содержит тематические подрубрики, все рубрики и подрубрики снабжены поясняющей информацией по их информационному наполнению. Электронные полнотекстовые документы «Методика формирования контента сайтов этнографических музеев» и «Структура контента сайта для этнографического музея» представлены на официальном сайте НИИ информационных технологий социальной сферы (www.nii.kemguki.ru) в разделе «Разработки в сфере сайтостроения».

Разработанная структура контента сайта музея успешно прошла апробацию — внедрена и поддерживается по настоящее время на официальном сайте музея-заповедника «Томская Писаница». Сайт этого музея (www.gukmztp.ru) занимает высокие позиции в рейтинге российских музейных сайтов (на портале www.museum.ru) и неоднократно был отмечен жюри профессиональных конкурсов веб-сайтов.

Предлагаемая концепция и методический инструментарий активно применяются в учебном процессе в Кемеровском государственном институте культуры по направлениям подготовки «51.03.06. Библиотечно-информационная деятельность (Технология автоматизированных библиотечно-информационных систем)» и «51.04.04. Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия». В рамках этих направлений в институте ведется подготовка бакалавров и магистров, призванных в своей самостоятельной профессиональной деятельности решать задачи по созданию и дальнейшей эксплуатации специализированных электронных информационных ресурсов различных видов: официальных сайтов, электронных выставок, путеводителей и других.

Технологический подход к проектированию контента сайтов может служить основой для создания методик оценки качества электронных ресурсов учреждений культуры, в частности для разработки мониторингового инструментария и критериев оценки качества музейных сайтов.

* * *

1. Взаимодействие веб-сайтов по культуре с пользователем. Рекомендации / под редакцией рабочей группы проекта MINERVA EC «Качество, доступность и удобство работы». URL: <http://www.ifapcom.ru/ru/news/1046/?returnto=0&n=1>. Загл. с экрана

2. Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем: учебник / Н. И. Колкова, И. Л. Скипор. Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. 356 с.

3. Колкова Н. И., Скипор И. Л. Технологии создания электронных информационных ресурсов: учеб. пособие. М.: Литера, 2013. 360 с.

4. Принципы качества веб-сайтов по культуре: руководство / под ред. пятой рабочей группы проекта Minerva «Определение потребностей пользователей, содержания и критериев качества веб-сайтов по культуре». М., 2006. 62 с. URL: http://www.ifapcom.ru/files/publications/Kachestvo_websaitov_po_kulture.pdf

5. Создание официальных сайтов учреждений культуры и образования: теория и практика: сборник научных трудов / науч. ред.: проф. Н. И. Гендина; доц. Н. И. Колкова. СПб.: Профессия, 2015. 384 с.

Нормативно-правовые акты, устанавливающие требования к сайтам учреждений культуры (в том числе музеев)

1. О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам проведения независимой оценки качества оказания услуг организациями в сфере культуры, социального обслуживания, охраны здоровья и образования: федер. закон от 21 июля 2014 № 256-ФЗ ред. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

2. О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов: федер. закон от 01 декабря 2014 № 419-ФЗ Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

3. О персональных данных: федер. закон от 27 июля 2006 № 152-ФЗ. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

4. Об информации, информационных технологиях и о защите информации: федер. закон от 27 июля 2006 № 149-ФЗ. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

5. Об утверждении Перечня дополнительной необходимой и достоверной информации, предоставляемой гражданам — потребителям услуг о деятельности учреждений культуры, подведомственных Министерству культуры Российской Федерации: приказ Минкультуры России от 06 августа 2013 № 1091. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

6. Об утверждении показателей, характеризующих общие критерии оценки качества оказания услуг организациями культуры: приказ Минкультуры России от 22 ноября 2016 г. № 2542. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

7. Об утверждении требований к содержанию и форме предоставления информации о деятельности организаций культуры, размещаемой на официальных сайтах уполномоченного федерального органа исполнительной власти, органов государственной власти субъектов Российской Федерации, органов местного самоуправления и организаций культуры в сети «Интернет»: приказ Минкультуры России от 20 февраля 2015 г. № 277. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

8. Основы законодательства Российской Федерации о культуре: федер. закон от 09 октября 1992 № 3612-1-ФЗ ред. от 05.12.2017. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс» (дата обращения: 04.05.2018).

УДК 008

А. Е. Тандыянова**Музейный туризм в Республике Алтай**

В связи с активным развитием туризма в Республике Алтай особенно остро актуализируется процесс внедрения музеев в туристский бизнес. Музей как главный социокультурный институт, специализирующийся на изучении, выявлении, хранении наследия региона, должен стать связующим звеном между наследием и туризмом, который, с одной стороны, обеспечит сохранность и популяризацию памятников историко-культурного значения, а с другой — дополнит туристическую привлекательность республики. В статье рассматривается процесс эволюции и развития музейного туризма в Республике Алтай. Автор подробно анализирует музейную деятельность региона, выявляет особенности работы музея и проводимых им мероприятий по развитию музейного туризма в регионе. Музейный туризм может способствовать решению задач эффективного взаимодействия «орбит» наследия, музея и туризма для устойчивого социально-экономического развития региона.

Ключевые слова: музей, наследие, туризм, памятник, турист, экспозиция, культура, коллекция.

A. E. Tandyanova. Museum tourism in the republic of Altai

In connection with the active development of tourism in the country, the process of introducing the Museum into the touristic system of the region is particularly acute. The Museum, as the main socio-cultural Institute specializing in the study, identification, preservation of the heritage of the region, should become a link between heritage and tourism, which on the one hand, will ensure the safety and promotion of monuments of historical and cultural significance, on the other hand, will complement the tourist attractiveness of the Republic. The evolution and development processes of the Museum tourism in the Republic of Altai are considered in this article. The author analyzes in detail the Museum activity of the region, reveals the peculiarities of the Museum and its activities on

the development of Museum tourism in the Altai Republic. Museum tourism can contribute to the solution of problems of the effective interaction between the orbits of the Heritage, Museum and Tourism for the purpose of the Region's social and economical sustainable development.

Keywords: Museum, heritage, tourism, monument, tourist, exposition, culture, collection.

Сегодня музейный туризм становится одним из основных направлений деятельности музеев, которому уделяется все больше внимания. Для Республики Алтай как туристического региона с богатым природным и историко-культурным наследием вопрос о музейном туризме особенно актуален. Грамотное внедрение объектов наследия в индустрию туризма является одним из основных факторов его развития. Рассмотрим как проходила трансформация музейного туризма в Республике Алтай, его основные проблемы, тенденции и перспективы развития.

Музейный туризм в Республике Алтай зародился с открытием первого музея в регионе, который теперь является главным и старейшим государственным музеем республики — Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина. Так, первый музей республики был открыт в 1918 году, а первые культурно-познавательные, именно этнографические, экскурсии были организованы в 1922—1923 годы руководителем музея А. В. Анохиным. Поскольку музей в это время находился в с. Чемал, то отправной точкой культурно-познавательных экскурсий стало это село. В ходе таких экскурсий экскурсанты познакомились с бытом и культурой местного населения, с его обычаями, нравами, традициями и верованиями. За первое время работы музея было проведено пять подобных экскурсий, в результате которых было зарисовано «800 акварельных рисунков, имеющих в своем составе 180 экземпляров по материальной культуре и шаманскому культу алтайцев». Также познавательные экскурсии по Алтаю организовывались Сибирским Бюро ВЦСПС, «19 совшколой» г. Новосибирска и томскими рабфаковцами [3].

Началом самого туристического движения в регионе можно считать организованный Западно-Сибирским крайисполкомом летом 1927 года турпоход для группы туристов из восьми человек из Новосибирска и Ленинграда. Туриндустрия региона состоя-

ла из пяти турбаз — «Алтай», «Катунь», «Золотое озеро», «Юность», «Медвежонок», гостиницы «Турист» и двух приютов — «Озеро Куреево» и «Чолушман». «Воротами Алтая» была главная турбаза «Алтай» в городе Бийске, от нее начинались три всесоюзных и семь местных маршрутов. Маршрут № 77 был самым сложным плановым маршрутом в СССР. За год через турбазу «Алтай» проходило более 50 тыс. туристов. Активно развивался детский туризм, для которого был создан отдельный турсервис. Он был представлен главной детской турбазой «Рассвет» и турбазами «Медвежонок» и «Юность». В регионе действовало семь детских маршрутов [9].

Долгие годы основным фактором прихода посетителей в музей была их учебная, научная или профессиональная деятельность или же празднование какого-либо юбилея, важного события региона, страны. Например, музей был одним из главных организаторов праздника «Десятилетие Ойротии», прошедшим в 1932 году. Музеем была организована выставка «Быт Ойротии» и живая экспозиция, состоящая из трех видов национальных жилищ коренного населения Алтая со всем соответствующим убранством [2]. В сферу досуга и свободного времяпровождения граждан музея республики начали входить гораздо позже, исключения составляли лишь привилегированная часть населения и гости республики.

Наряду с плановым туризмом в регионе развивался и самодеятельный туризм. Что важно, первым видом туризма был именно познавательный туризм. Такие первые экскурсии проводились томским реальным училищем. По рекреационной ценности, по мнению Ю. А. Штюрмера, Алтай в 1920-е годы в СССР занимал третье место, уступая Крыму и Северному Кавказу. В республике широкое развитие получил активный туризм, а именно альпинизм. Алтай стал истоком альпинизма всей страны, алтайские команды неоднократно становились призерами чемпионатов СССР в классике высотных восхождений. Главным притягательным фактором альпинистов была гора Белуха, где в 1935 году была проведена первая Сибирская альпиниада. В 1977 году для курирования самодеятельного туризма на Алтае была создана Федерация туризма. В 1960-е годы статистика туризма насчитывала более 60 тысяч человек [9], что стало фактором развития и музейного туризма — музей в это время, согласно плану, принимал до 60 % туристов региона [3].

Однако характер сотрудничества музея и туризма совершенно отличался от современного. Во времена СССР при плановом хозяйстве главным распределителем путевок и куратором отдыха как взрослых граждан, так и детей был профсоюз. Поэтому «график посещения музея», «география и категория посетителей» определялись заранее, согласно плановым установкам. По заключенным договорам между музеем и экскурсионным бюро специально для посещения музея сформированная «по плану» туристическая группа снабжалась транспортом, также оплачивались соответствующие расходы. Таким образом музей целенаправленно «обеспечивался» стабильной музейной аудиторией [7]. В 1927—1928 гг. музей посетили 13165 человек, было проведено 39 экскурсий, в 1941 году — 9644 человек, из них школьников — 1457, проведено 13 экскурсий, прочитано 10 лекций [2].

Отправной точкой трансформации музейного туризма в Республике Алтай, как и во всей стране, стали изменения политического строя в стране, переход на «рыночные рельсы» экономики и организации общества, что кардинально изменило методику и специфику работы музейных и туристических организаций. Как и все музеи России, музеи Республики Алтай потеряли «стабильную» аудиторию, музейные залы опустели, перешли на «остаточный» принцип финансирования, государственная туристическая система и вовсе рухнула. Музеи и туристические организации стали искать новые пути развития и самофинансирования, что потребовало «модернизации» и расширения методики работы, поиска новых путей и форм музейно-туристического сотрудничества.

В условиях рыночной экономики приходится работать по законам рынка, главными составляющими которого являются спрос, предложение, товар, покупатель, цена, реклама, менеджмент, маркетинг и т. д. Это требует формирования новой музейной парадигмы, обновления музейного инструментария, приобщения к менеджменту и маркетингу, модернизации музейной деятельности, внедрения новых технологий, высокого сервиса и обслуживания. Если туристические организации полностью перешли на частную систему организации своей деятельности, то музеи стали работать как с частной, так и с государственной формой устройства. Государственные музеи, в свою очередь, реформировали свою концепцию, вне-

дрил в свою деятельность многие методы и инструменты рыночной экономики.

«Перестройка» национального музея им. А. В. Анохина началась с основ, с реконструкции и модернизации самого здания музея. В 2003—2004 годах учреждением был защищен проект реконструкции здания музея. Проект был разработан архитектурной мастерской Евгения Тоскина. В это время за год музей региона принимал около 22—25 тысяч человек [2]. Строительство началось в 2008 году, и 26 сентября 2012 года в торжественной обстановке обновлённый музей открыл свои двери.

Само новое усовершенствованное здание уже является значительным аттрактивным фактором музея. Обновление здания позволило значительно расширить и представить большое число коллекций и выставок. В музее каждому отделу культуры выделен отдельный блок здания, что позволяет упорядоченно и детально презентовать наследие региона. На сегодняшний день музей состоит из шести отделов: культурно-образовательного отдела, отдела природы, художественного отдела, научной библиотеки, отдела фондов.

Большое значение имеет то, как построена и организована экскурсия в музее, и качество обслуживания гидов-экскурсоводов. Экскурсия в национальном музее начинается с природного отдела, для формирования общего представления о республике, и заканчивается самым главным и уникальным экспонатом национального музея, которым является мумия алтайской принцессы Укок, для которой был построен специальный мавзолей с соответствующими условиями хранения. Художественному искусству в музее выделен целый этаж, который посетители могут посещать по желанию совместно или отдельно от основной экскурсии. У посетителей есть выбор вида экскурсий по продолжительности, также при желании они могут воспользоваться услугами экскурсовода или аудиогuida.

Важное значение в работе музея имеет форма презентации экспонатов: наглядность, объемность, красочность, значимость объектов и т. д. Так, однотипные экспозиции в отделе советской истории Национального музея, состоящие из старинных бумаг, менее привлекательны для туристов, нежели наглядные, объемные экспонаты в соседнем отделе древней истории.

Наряду с научно-исследовательской, выставочной работой музей проводит культурно-ознакомительные мероприятия. Популярными стали проведение мастер-классов на различные темы, культурно-развлекательных мероприятий, а также продажа сувенирной продукции. Среди успешных массовых мероприятий, проводимых музеем, можно отметить всероссийскую акцию «Ночь искусств», в программу которой помимо посещения основной экспозиции музея и знакомства с проводимыми выставками входят мастер-классы, демонстрация документальных видеофильмов и т. д. Большой интерес посетителей музея вызвал мастер-класс «Из глины своими руками», где изготавливались различные фигурки животных, ангелов, героев мультфильмов, которые затем украшались пластиком.

Среди празднично-развлекательных мероприятий, проводимых музеем, можно выделить Масленицу, Жылгайак, Наурыз, Джурук-байрам, Чага-Байрам. Например, программа Чага-байрама включает национальные игры, викторины, загадки. В 2014 году на празднике проводился конкурс «Янар кожон», где могли принять участие все желающие.

Успешной практикой интеграции форм работы музея и туризма является интерактивная и популярная акция «Музейная ночь», предлагающая активное участие посетителей, театрализованные представления, игры. «Музейная ночь» 2015 была посвящена Великой Победе — Улу Енуге учурлай. Во время акции был оформлен фотуголок в стиле ретро интерьерной фотостудией Allure. Также были предоставлены для фотосъемки различная военная атрибутика, символизирующая период Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.). Также был предоставлен сервис по фотообработке, что позволило получить всем желающим качественные фотографии военных лет. На акцию «Музейная ночь» приходят более тысячи человек разных возрастов [4].

Среди мероприятий, проводимых музеем совместно с туристическими организациями, познавательно и ярко прошел фестиваль кукольного искусства в галерее «АртАй», выставленная на площадке туркомплекса «Царская охота». Главным экспонатом фестиваля была реконструированная одежда «Принцессы Укок». Вместе с элементами одежды были представлены предметы быта и вооружения скифского периода (I тысячелетие до н. э). Галерея АртАй привлекла

большой интерес туристов, за время выставки ее посетило несколько тысяч человек [18].

Отмечены самые яркие мероприятия, проводимые музеем, остальные носят информационно-просветительский, традиционный характер, приурочены к какому-либо событию — День пожилого человека, день птиц, день гор, юбилей значимой для музея личности и т. д. Данные мероприятия являются информативными, они не собирают большую аудиторию и не являются столь впечатляющими.

Как показал практический опыт работы с туристическими группами, основной мотив посетить музей им. А. В. Анохина — это посмотреть новое здание музея и коллекции. Как правило, посещение музея носит у туристов «остаточный» принцип — «если время останется, то зайдем». Так, за 2017 год Национальный музей посетили всего более 42550 человек, в то время как в республике за год побывали 2,05 млн туристов [14]. Немногим известно, что по сравнению с другими музеями региона в данном музее собраны самые уникальные и ценные коллекции и экспонаты региона и развит самый высокий и современный сервис обслуживания.

Как следует из вышесказанного, даже современный сервис, богатство и уникальность музейных коллекций не могут обеспечить полную загруженность музея туристами. Здесь сказывается влияние важного фактора реформирования музейного туризма — трансформации мотиваций туриста, что является одной из главных причин такой низкой посещаемости музея.

Современный турист — это не просто путешественник, воспринимающий все на веру, главная цель которого только отдых. Современный турист — это высокообразованный, независимый, информированный, избалованный яркими эмоциями и событиями гражданин. Он более внимателен и требователен к предлагаемым услугам. Для современного туриста мало просто знакомство с новой культурой, ему нужны эмоции, впечатления, «познание нового себя». Современный турист уже ищет не столько новые знания, сколько способы самореализации.

Поэтому для продвижения музея в туристической индустрии необходимо расширение музейной деятельности, внедрение новых методов работы с посетителями. Выполнения только научно-исследовательских и экспозиционно-выставочных работ уже недостаточно. Необходима

живая работа с посетителями, проведение более ярких, зрелищных мероприятий, способных не только познакомить посетителя с наследием данного региона, но и оставить яркие эмоции у туриста, подарить удовольствие и познание самого себя в новых культурных, исторических и т. д. условиях.

Подобную живую ролевую программу в республике среди государственных учреждений проводит музей-заповедник им. Н. К. и Е. И. Рерихов. Музей представляет возможность посетителям познакомиться со старообрядческой культурой. Туристов встречают в старообрядческой одежде, готовят национальную кухню, знакомят со старообрядческими традициями, играми. Туристы могут отправиться собирать лекарственные травы, прокатиться на телеге, изготавливать различные обереги и талисманы, принимать участие в тырло — вечерних посиделках у костра.

Актуальной проблемой музейного туризма в регионе является однотипность музеев. Так, музейный мир республики представлен музеями коллекционного типа, специализирующихся на собирании, коллекционировании и формировании фондов экспонатов наследия республики. Среди тематических музеев, популярных среди туристов, можно выделить только «Музей камня» Майминского района. «Музей камня» был создан в 1986 году А. К. Захаровым на основании геологической экспедиции. Особый интерес у туристов вызывают экспонаты с загадочной или таинственной семантикой. Например, такие каменные экспозиции, как «камень-лекарь» или «камень-талисман».

Если государственные музеи развиваются в статичном порядке, то в частной музейной сфере наблюдается настоящий «музейный бум». Можно сказать, что частные музеи растут как грибы после дождя, распространены как сезонные музеи (на лето), так и музеи с круглогодичным обслуживанием. Как показывают наблюдения, в 2006 году в республике действовало три частных музея: минералогический музей Макаровичной в г. Горно-Алтайске, музей-усадьба Тозыяковых в с. Узнезя Чемальского района, музей археологических предметов у Омина Сотый Мелеевича в с. Беш-Озек Шебалинского района [3]. В 2017 году в республике уже действует целая сеть частных музеев. Музеи открывают как частные лица, так и организации.

Рассмотрим общепризнанные и самые популярные среди туристов частные музеи, так как многие из частных музеев музея-

ми назвать сложно. Национальный колорит хорошо представлен в Алтайском центре А. К. Бардина в селе Чемал. Стилизованность и контрастность представления экспозиций — отличительная черта данного музея. Музей сам представлен четырьмя юртами, выполненными в разных стилях. Каждая юрта раскрывает отдельную сторону культуры Алтая. В первой юрте туристы могут получить общее представление о культуре и быте коренного населения Алтая. Во второй юрте освещается культ правителей родов Алтая — зайсанов. Зайсанат является одной из древнейших систем управления, известных еще с тюркских времен. Современные верования народов Алтая — православие, буддизм, мусульманство и белая вера — представлены в третьей юрте. Такая контрастная постановка экспозиций позволяет привлечь больше туристов и дольше удержать их внимание.

Новую форму презентации национального колорита представили жители деревни Аскат, среди туристов ее прозвали Деревней мастеров. Местные мастера выражают особенности национальных богатств через художественную призму искусства керамики, дерева, металла. В деревне действуют три выставки: сувенирная лавка «Бай-Терек», галерея «Каури» и выставка семьи Головань.

Самой большой популярностью среди туристов пользуется Музей русской куклы — «Десятиручка», который находится при въезде в с. Чеповш. С «Десятиручкой» сотрудничают практически все туристические организации республики и стараются включить ее практически в каждый свой разрабатываемый турпродукт. Это объясняется прежде всего практической направленностью работы музея. Она состоит из различных активных познавательных программ и мастер-классов. Так, в этом сезоне очень успешно прошла программа «Шаманские мистерии в русской традиции». «Десятиручка» предоставляет туристам живые эмоции, участие, а не только длинные скучные лекции.

Среди сезонных музеев можно рассмотреть этномузей «Солоны-Алтай», организуемый ООПТ Национальным парком «Сайлюгемский». Музей расположен близко к Чуйскому тракту, напротив памятника им. В. Я. Шишкова. Такое месторасположение позволяет увеличить поток туристов, так как памятник является излюбленной «туристической точкой», где останавливаются 85 % всех проезжающих мимо туристов. Этномузей «Солоны-Алтай» развернул свою экспо-

зицию в национальной кочевнической юрте коренного населения Алтая, изготовленной из войлока. Культурно-просветительская программа этномузея предусматривает: экспресс-экскурсию продолжительностью 10 минут; развернутую экскурсию продолжительностью 30 минут; экскурсию к археологическому памятнику «Чултуков лог»; фото в национальных костюмах; мастер-класс по валянию войлока и по изготовлению талкана; выставку книг, журналов, брошюр по истории и культуре Республики Алтай. После экскурсии посетители могут приобрести сувенирную продукцию, изготовленную народными мастерами. За турсезон 2016 года музей посетило 1647 человек. Основной контингент посетителей — туристы в возрасте от 30 до 60 лет. Из 100 % посетивших этномузей «Солоны-Алтай» туристов 20 % — туристы из-за рубежа, 35 % — туристы из западной части России, 40 % — из близлежащих регионов (Алтайский, Красноярский края, Новосибирская, Омская, Томская, Иркутская, Тюменская области) и 5 % — местные туристы [15].

Развитие частной музейной сети в регионе идет неравномерно и достаточно стихийно. Частные музеи серьезную конкуренцию государственному музею не составляют. Основная масса частных музеев республики — это небольшие локальные музеи, создаваемые в селах местными жителями, как правило в виде национальных жилищ. Характерной чертой всех частных музеев является их коллекционный характер, сопровождающийся рядом музейно-выставочных экспозиций с дегустацией национальной кухни и продажей сувениров. Политика частного музея ориентирована в основном на работу с посетителем и на получение коммерческой прибыли. Научной работы здесь не наблюдается. Возможно, проведение обучающих музейных курсов и ведение реестра частных музеев поспособствовало бы упорядочиванию частной музейной деятельности.

Еще одним тормозящим фактором развития музейного туризма в регионе является отсутствие путеводителей и информационных буклетов как частных, так и государственных музеев. Это также влияет на посещаемость музея туристами. Частные предприниматели не обладают необходимым уровнем информированности о современной деятельности музеев, поэтому разработчики туров часто ограничиваются тем, что включают в туристические маршруты посещение музея на уровне ознакомления.

Для успешного позиционирования себя как региона с высоким уровнем развития музейного туризма всем участникам музейного туризма необходимо сотрудничать в тесном тандеме. Музейно-туристическое сообщество должно исходить из региональной идентичности, ориентироваться на региональные цели и интересы, чтобы формировать единый имидж региона. Региональные власти, в свою очередь, должны учитывать и ориентироваться на формирующийся коллективный опыт соответствующих организаций региона, поскольку их разрабатываемые индивидуальные стратегии и предпринимаемые действия, как правило, самые практичные и результативные. И на основе их уже разрабатывать программы развития музейного туризма.

В общей сложности в республике действуют 75 государственных и 9 частных музеев. Из них 65 музеев [13] работают при средних и высших общеобразовательных учебных заведениях, пять муниципальных музеев и национальный музей с четырьмя филиалами.

С каждым годом посещаемость музеев в регионе растет, в 2004 г. государственные музеи посетили 19 783 человек, муниципальные музеи — 6,5 тысяч, в 2005 г. государственные музеи посетили 24 790, муниципальные — около 7 тысяч туристов. В 2005 г. проведено около 1000 экскурсий [3], в 2017 — году более 42550 посещений только главного музея республики. Это прежде всего связано с активным развитием туризма в регионе.

Так, согласно официальной статистике, наблюдается увеличение количества туристских посещений: в 2008 году по отношению к 2007 году — на 25 % — до 1 млн посещений; в 2009 году по отношению к 2008 году — на 5 % — до 1,05 млн посещений; в 2010 году по отношению к 2009 году — на 14,3 % — до 1,2 млн посещений; в 2016 году посещаемость составила 1986,3 тыс. человек. Ежегодный прирост туристского потока составляет 9,5 % [5]. Бурное развитие туризма в регионе сподвигло и развитие музейного туризма. Музейный туризм является неотъемлемой частью культурно-познавательного туризма, который выделился из активного туризма в отдельный вид и является вторым видом туризма в республике по развитию после активного туризма. Туриндустрия региона остро нуждается в развитии и диверсификации музейного туризма. Сегодня же музейный ту-

ризм в республике проявляется в форме включения посещения музея в турмаршруты на уровне ознакомления.

Таким образом, на сегодняшний день векторы развития музейного туризма в республике распределились следующим образом: с одной стороны это преобладание в республике классических коллекционных музеев с сохранением и соблюдением традиционных музейных алгоритмов — официальности, дистанцированности, упорядоченности, строгой дисциплины; с другой — внедрение и освоение новых методологий как приспособление музея в туристских условиях. Процесс адаптации музеев республики к туристской индустрии находится только на начальной стадии. Поэтому для активного развития музейного туризма необходима грамотная взаимная интеграция данных сфер. Поскольку одним из главных факторов развития туризма, в том числе и музейного, является мотивация туриста, то музею нужно уделять больше внимания именно этому аспекту. Туризм — это самый простой, легкий способ знакомства с историко-культурным наследием, потому что позволяет непринудительно совмещать процесс познания с отдыхом, объединять профессиональную сферу с досуговой. Главным связующим звеном между туристом и наследием должен стать музей.

Работа выполнена под руководством Трубецовой Ольги Николаевны, заведующей кафедрой историко-культурного наследия и туризма Алтайского государственного педагогического университета, доктора исторических наук, профессора.

* * *

1. Белекова Э. А. Историография и источники по истории музейного дела в Республике Алтай (1918—2008 гг.) // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул, 2009. С. 12.

2. Белекова Э. А. Из истории Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина // Анохинские чтения: материалы научной конференции. Горно-Алтайск, 2008. С. 6 — 27.

3. Белекова Э. А. Место музеев Горного Алтая в развитии регионального туризма // Оноские встречи—2006: материалы научно-практической конференции в с. Анос Чемальского района. Горно-Алтайск, 2007. С. 145—151.

4. В «Ночь искусств» Национальный музей им. А. В. Анохина посетили более тысячи человек URL: <http://musey-anohina.ru/index.php/novosti/>

item/604 (дата обращения: 15.12.2017).

5. Динамика развития туризма Республики Алтай по годам (в цифрах) URL: [http:// altai-republic.ru/tourism/development](http://altai-republic.ru/tourism/development) (дата обращения: 10.11.2017).

6. Еркинова Р. М. Концепция создания Музея-усадьбы Г. И. Чорос-Гуркина в с. Анос Чемальского района Республики Алтай — филиала Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина // Оносские встречи—2006: материалы научно-практической конференции, 27—29 июля 2006 г. Горно-Алтайск, 2006. С. 6—10.

7. Именнова Л. С. Культурный туризм и музей как формы организации досуга // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2 (40) март-апрель 2011. С. 133—138.

8. Ляшко А. В. Музейный туризм в России. Эволюция формата // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 2012. Вып. 3. С. 21—26.

9. Маркин М. М., Колчевников М. Ю., Еременко В. Н. Туристические тропы Алтая. Барнаул: Алт. кн. изд., 1984. С. 33—58.

10. О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации: федеральный закон от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ (ред. От 28 декабря 2017 года). URL: <http://www.consultant.ru/document/cons doc LAW> (дата обращения: 15. 01.2018).

11. Ойротская художественная школа. URL: <http://musey-anohina.ru/index.php/novosti/item/93> (дата обращения: 20.12.2017).

12. Потапов Л. П. Очерки по истории Горно-Алтайской автономной области, Горно-Алтайск, 1973. С.112.

13. Реестр музеев образовательных организаций Республики Алтай на декабрь 2016 года.

14. Республику Алтай за 2017 год посетило рекордное число туристов. URL: [http:// news.rambler.ru/travel/39012601](http://news.rambler.ru/travel/39012601) (дата обращения: 18.01. 2018).

15. Тандыянова А. Е. Этномузей «Солоны-Алтай» в развитии культурно-познавательного туризма Республики Алтай // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2016. № 4 (29). С. 115.

16. Тишкина Т. В. Деятельность краеведческих организаций Алтая в 1918—1931 гг.: монография / науч. ред. Ю. Ф. Кирюшин. Барнаул, 2004. С. 10.

17. Труевцева О. Н. Музейный туризм в Алтайском крае: опыт и перспективы развития // Вестник КемГУКИ. 2018. № 42. С. 175—180.

18. Фестиваль кукольного искусства в Горном Алтае. URL: <http://www.musey-anohina.ru/index.php/novosti/item/574> (дата обращения: 17.02. 2018).

Н. А. Хренов

**Синтез искусств как синтез культур
в художественном авангарде. Часть 2**

Данная статья посвящена эстетике художественного авангарда. Ее автор убежден в том, что один из самых значительных феноменов XX века — художественный авангард — все еще остается недостаточно изученным и теоретиками, и историками искусства. Это и не удивительно, ведь авангард утверждает принцип беспредметности, а следовательно, упраздняет тот эстетический принцип, который вызвали к жизни еще античные философы, называя его принципом мимесиса, что означает воспроизведение жизни в формах самой жизни. Этот принцип определял эстетику на протяжении многих столетий. XX век в сфере искусства стал веком теории. В искусстве этого времени активизировалась аристотелевская традиция, а именно традиция создания поэтики.

Но автор данной статьи доказывает, что активизация этой традиции не исключает также платоновскую традицию, а эта традиция связана с иным пониманием мимесиса — не как подражания реальности явлениям и их воспроизведения, а как понимания чувственных образов искусства в соответствии с тем, что сегодня в психологии, искусствознании и эстетике обозначается как архетип. Опираясь на аналитическую психологию К. Юнга, автор показывает, что поэтика авангарда связана именно с платоновской традицией. Из множества художников-авангардистов он выбирает двух, а именно В. Кандинского и С. Эйзенштейна.

Такой выбор аргументируется тем, что названные имена — не только творцы и практики. Они оставили значительное теоретическое наследие, позволяющее реконструировать эстетику авангарда как систему. В статье также затрагивается вопрос о потребности искусства XX века, в том числе авангардного, в синтезе видов искусства. Однако автор рассматривает вопрос о синтезе не с искусствоведческой, а с культурологической точки зрения. Для него синтез видов искусства есть одновременно и синтез разных культур.

Ключевые слова: художественный авангард, праязык, космизм, беспредметное искусство, мимесис, поэтика, русский формализм, архетип, аристотелевская традиция, платоновская традиция, платонизм, неоплатонизм, синтез искусств, архаика, символическая фаза, романтическая фаза, эйдос, система видения, символизм, сверхчувственное, примитив, геометрический стиль, теософия, Дух, история искусства.

N. A. Khrenov. Synthesis of arts as the synthesis of cultures in the artistic avant-garde

This article is devoted to the aesthetics of the avant-garde art. Its author is convinced that one of the most significant phenomena of the twentieth century, namely, the artistic avant-garde is still insufficiently studied and theorists, and art historians. This is not surprising, because the avant-garde asserts the principle of non-pointedness, and therefore abolishes the aesthetic principle that was brought to life by ancient philosophers, calling it the mimesis principle, which means the reproduction of life in the forms of life itself.

This principle has defined aesthetics for centuries. The twentieth century in the field of art became a century of theory. In the art of this time intensified Aristotelian tradition, namely, the tradition of poetics. But the author of this article proves that the activation of this tradition does not exclude also Platonic tradition, and this tradition is associated with a different understanding of mimesis — not as an imitation of reality phenomena and their reproduction, but as an understanding of the sensual images of art in accordance with the fact that today in psychology, artificial Based on the analytical psychology of C. G. Jung, the author shows that the poetics of the avant-garde is associated with the Platonic tradition. Of the many avant — garde artists, he chooses two, Namely, V. Kandinsky and S. Eisenstein's. This choice is explained by the fact that these names are not only creators and practitioners, but also theorists.

They left a significant theoretical legacy, allowing to reconstruct the aesthetics of avant-garde as a system. The article also touches upon the question of the need for 20th century art, including avant-garde art, in the synthesis of art forms. But touching upon the question of synthesis of arts, the author considers it not from the art history, but from the culturological point of view. For him, the synthesis of art forms is simultaneously a synthesis of different cultures. This is what he subtracts from the theoretical heritage of V. Kandinsky and S. Eisenstein.

Keywords: the artistic avant-garde, proto-language, space art, figurative art, mimesis, poetics, Russian formalism, the archetype of the Aristotelian tradi-

tion, the Platonic tradition, Platonism, Neoplatonism, a synthesis of arts, the archaic, the symbolic phase, the romantic phase, Eidos, vision system, symbolism, superstition, primitive, geometric style, theosophy, Spirit art, art history.

Интерес авангарда к примитиву как неразгаданный парадокс

Искусство начала XX века, которое, казалось бы, совершает беспрецедентный и пугающий прыжок в будущее, открывающий новые художественные формы и демонстрирующий то, что, кажется, еще не имело в истории места, в то же время кажется совершенно парадоксальным, проявляя заметный интерес к примитивам. Восстанавливая связь с удаленными эпохами в истории искусства, авангард демонстрирует не просто ретроспективизм, воскрешающий самые разные эпохи искусства, а самые ранние архаические этапы в его истории, когда история искусства еще не началась. Если и можно применительно к ранним эпохам говорить об искусстве, то лишь как о частном признаке обрядово-ритуальной и мифологической практики.

Имеет место интерес не только к предшествующим этапам в истории искусства — готике, предренессансу, барокко и классицизму (сам В. Кандинский признавался, что ощущает духовное родство с немецким Средневековьем [4, т. 1, с. 320]), но и к самым ранним формам искусства, существовавшим в примитивных, архаических обществах (к геометрическому стилю, наскальным рисункам, орнаменту и т. д.). Минуя великие эпохи в истории искусства, когда оно достигало высших форм своего развития, например, эпоху Ренессанса с присущей ей системой видения, для которой линейная перспектива была грандиозным завоеванием, искусство возвращало то, что когда-то с высоты гениев Ренессанса было презрительно обозначено примитивом, а именно, формы, для которых все определяется обратной перспективой. «XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите, — пишет М. Волошин, — кажется, суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды» [3, с. 50].

Тяготение к такому нигилизму характерно для многих художников. Но, может быть, в этом смысле лишь П. Пикассо демонстриру-

ет наиболее яркие формы. Дело, однако, не только в том, что у одних художников эта тенденция выражена слабее, у других сильнее, а в том, что тяготение к этим архаическим формам выражает какой-то активный, но бессознательный процесс, который следовало осознать. Однако с точки зрения существующих представлений (искусствоведческих, исторических, социологических, эстетических) его осознать невозможно. Так возникает острая потребность в теории. Несмотря на то, что в эту эпоху тяготение к примитиву становится повсеместным, оно так и не нашло исчерпывающего осмысления ни в теории, ни в истории искусства. Исключением здесь, пожалуй, является концепция Ф. Шмита, работы которого хотя и печатались в 20-е годы [8], но интереса к ним практически не было. Мы этот парадокс попытаемся истолковать.

Идея синтеза видов искусства с точки зрения технологии воздействия

Авангард озабочен ситуацией, ставшей завершением предшествующей эпохи истории искусства, с которой хотелось покончить как можно скорей, а заодно и с самим искусством, о чем, например, свидетельствуют идеи юного С. Эйзенштейна. Эта ситуация обозначается как обособление или автономизация видов искусства, что некоторыми осознавалось кризисом искусства. Все больше осознавалась притягательность ранних периодов искусства, когда виды искусства существовали в единстве. Великие эпохи в истории искусства демонстрировали синтез архитектуры, скульптуры, живописи и вообще всех искусств. В поздние эпохи истории искусства такой синтез оказывался уже недостижимым. Причиной этого было размывание коллективных основ творчества и процессы индивидуализации, развертывающиеся после средних веков.

Но по мере исчезновения социальной основы для синтеза и отсутствия основы для синтеза видов искусства возникала противоположная тенденция, а именно потребность сопротивляться этой тенденции, культивировать единение видов искусства и противостоять их обособлению. Эта идея была сформулирована еще в XIX веке Р. Вагнером, предложившим проект создания такого синтеза и проанализировавшим социологическую основу этого синтеза. Идея

Р. Вагнера активно обсуждалась в среде символистов. Она была также подхвачена авангардом. Однако, в отличие от Р. Вагнера, определяющим видом в синтезе В. Кандинский считал не драму, как это представлялось Р. Вагнеру, а архитектуру. Для него проблема синтеза оказалась, может быть, даже одной из центральных проблем. Естественно, что он возвращается к идее Р. Вагнера, оценивая те его эксперименты, что связаны с оперой. Однако с точки зрения собственных представлений о необходимости культивирования монументального искусства, в формах которого синтез вообще только и возможен, В. Кандинский в экспериментах Р. Вагнера усматривал провал идеи синтеза. «Ошибка Вагнера была в том, что ему частное средство представлялось универсальным, между тем это средство, действительно, так и остается частным средством среди многих других из длинного рода более или менее мощных возможностей монументального искусства» [4, т. 1, с. 239].

Исцеления оперы, в формах которой должна была осуществиться вагнеровская идея синтеза, не произошло. Сам В. Кандинский мыслил синтез как объединение средств выражения трех искусств — живописи, скульптуры и архитектуры. Именно эти искусства и пережили в XIX веке этап разъединения. «XIX век, — писал он, — окончательно разрушил сотрудничество этих трех искусств: все созданные веками традиции были безнадежно погублены и, казалось, навсегда забыты. Осталось мертвое воспоминание, которое побуждало в случаях особой торжественности облеплять здания скульптурными завитками, излюбленными греческими орнаментами, механически наклеивать на это само по себе мертвое здание механические копии классических рельефов и в случаях особой роскоши подпереть балконы необыкновенно анатомическими кариатидами. Живописи отводилась та или иная плоскость фасада, лестница вестибюля, потолки и частью стены комнат, на которых художник писал все, что ему приходило в голову» [4, т. 2, с. 51].

Пафос многих суждений В. Кандинского заключается в том, чтобы вновь соединить то, что на предшествующем этапе оказалось разъединенным. При этом любопытно, что его идея синтеза не сводилась лишь к объединению трех названных пластических искусств. Так, в плане работ по монументальному искусству в Институте художественной культуры, датируемом 1920 годом, он обращает внима-

ние на необходимость совместной работы живописцев, скульпторов и архитекторов с музыкантами, поэтами, театральными режиссерами и, что кажется весьма любопытным, с деятелями цирка, клоунами, представителями варьете и, как он выражается, «особенно эксцентриками» [4, т. 2, с. 54]. К этому вопросу В. Кандинский постоянно возвращается. Так, в статье 1926 года, специально посвященной синтетическому искусству, он делает такую сноску: «Специфическое значение для нашего времени имеет вновь возникшее понимание роли цирка и кино, которые до сих пор считаются свидетельством вырождения и низшими явлениями, не способными быть причисленными к области искусства» [4, т. 2, с. 267]. В этой же статье он констатирует разрушение границ между разными зрелищными формами, которые в XIX веке существовали самостоятельно. Речь идет о театре, концертных формах и цирке [4, т. 2., с. 262].

Почему, казалось бы, столь далекое от живописи, которой В. Кандинский только и занят, искусство, как цирк, оказывается в поле его внимания? Это кажется странным и необъяснимым. Но объяснение здесь все же имеется. Поскольку проблема синтеза в функционировании зрелищных форм является весьма значимой, остановимся на ней более подробно. Тем более что проблематика цирка оказывается весьма значимой и для С. Эйзенштейна. И тот и другой художники ощущали в новой культурной ситуации особое значение творческого потенциала цирка. Сравнение суждений этого рода двух художников весьма полезно. Ведь высказывания В. Кандинского о цирке являются недостаточно проясненными. Но то, что приходится разгадывать в текстах В. Кандинского, проясняется при обращении к теоретическому наследию С. Эйзенштейна, в котором цирку также уделено большое внимание.

В этом объяснении интереса художников к цирку можно, как минимум, привести три аргумента. Первый аргумент мы находим у О. Ханзен-Леве, констатирующего вообще игровой потенциал футуризма и возникшей на его основе методологии абсолютизовавшего этот потенциал формализма. «Но к семантическому ореолу этого понятия [приема] принадлежит живо ощущающийся именно в футуризме и раннем формализме аспект игры, эстрадности, присутствующих цирку и варьете моментов появления художника перед публикой, использующего специфический репертуар трюков, уловок

и приемов, чтобы «обмануть» публику, держать ее в напряжении и приводить в изумление. Особенно Шкловскому было близко такое понимание произведения искусства как «механизма» технических устройств, которые сознательно направлены на создание точно рассчитанного эффекта, подобно аттракциону (в духе теории «аттракционов» Эйзенштейна)» [6, с. 184].

Интерес к цирку очень легко объяснить, исходя из потребностей неискушенной массовой публики, требовавшей в начале XX века развлечений и зрелищ. Однако этот мотив лежит на поверхности. Существовали и другие, более глубокие причины интереса к цирку. Обращение к цирку является оборотной стороной отрицания сюжетности, что как раз и характерно для авангарда, для которого сюжетность — признак традиционного, умирающего искусства. Известен, например, интерес С. Эйзенштейна к прозе Джойса, выстроившего конструкцию своего известного романа «Улисс» вне сюжетной организации. Сюжет для В. Кандинского ассоциируется с предметным миром, который на его полотнах распыляется в связи с углублением в праматерию. Следовательно, цирк — такая форма, которая в истории предшествовала собственно сюжетным формам, возникающим в результате утверждения логического, причинно-следственного мышления (О. Фрейденберг). В позднюю эпоху интерес к цирку означал освобождение от тех форм и приемов, которые сформировались на поздних этапах истории искусства.

И кто, как не С. Эйзенштейн, мог объяснить притягательность цирка с помощью соскальзывания в процессе реакции зрителя на самые ранние уровни чувственного восприятия, которые не поддаются не только политизации и идеологизации, но и сюжетизации. «Что же заставляет по всему земному шару ежевечерне цирки набиваться толпами? — задается вопросом С. Эйзенштейн — Трехаренные Барнумы в Америке, зимние — зимою, а летом — в шапито?» [9, т. 1, с. 436]. Отвечая на этот вопрос, С. Эйзенштейн обращает внимание на то, что цирк возвращает к ранним эпохам становления сознания. «Ведь то, что видит здесь перед собою на арене зритель, — это миллионный вариант воссоздания того, через что давно-давно проходил сам он в образе предков» [9, т. 1, с. 436]. И еще более точное и исчерпывающее для понимания сверхзадачи теоретических положений В. Кандинского и С. Эйзенштейна значение цирка: «Цирк as

such — fore — runner theatre, а как таковой — предтеча театра, и его «номера» как допредметно-изобразительная стадия нашей истории (проволока и равновесие, etc.)» [9, т. 2, с. 327]. Вот эта допредметно-изобразительная сущность цирка и притягивала представителей авангарда, стремящихся преодолеть предметность и ощутить то, что существует помимо и сверх предметности — в беспредметной стихии. Ведь, по сути дела, в интересе к цирку в начале XX века проявляется все та же тяга к примитиву, к тем состояниям искусства, когда оно еще не выделилось в самостоятельную сферу и оказывалось элементом сакральных практик.

Третий аргумент интереса к цирку связан с проблемой воздействия искусства. Максимальное воздействие — идея, пронизывающая фундаментальную работу С. Эйзенштейна «Метод», видимо, связано с возвращением искусства к магическому воздействию, стремлению покорять, подвергать воздействию, подчинять воле человека. Воспроизведение видимого мира, что лежит в основе мимесиса, т. е. в основе искусства, уже предполагает присутствие в нем магии. Как доказывал С. Эйзенштейн, магический элемент сопровождает пралогические формы мышления, а пралогические формы, в свою очередь, составляют суть чувственного мышления, т. е. искусства. Магия была проявлением ритуально-обрядовой культуры в ее архаических обществах. Стремление воздействовать, что характерно для авангарда, с помощью звука, цвета, слова, изображения актуализирует магическую сторону восприятия искусства.

Так, в тезисах В. Кандинского к докладу о программе Института художественной культуры подчеркивается необходимость изучения воздействия искусства. В этом можно уловить сходство идей В. Кандинского с идеями С. Эйзенштейна. «Произведения искусства, — пишет В. Кандинский, — имеют целью воздействие на человека, вследствие чего все возможные к его изучению подходы должны руководствоваться этой общей целью» [9, т. 2, с. 71]. Конечно, В. Кандинский лишь ощущал необходимость изучения воздействия искусства. Тщательно разработанная технология воздействия, что свойственно авангарду вообще, у него отсутствовала. Зато эта технология разработана у С. Эйзенштейна. Именно С. Эйзенштейн осознал то обстоятельство, что максимум воздействия искусства возвращает к технике воздействия в формах ритуала.

С. Эйзенштейн убежден, что новое искусство не должно довольствоваться лишь отражением. Отражение, с его точки зрения, — слишком пассивный признак искусства. Необходимо возродить самые активные способы воздействия. Таким образом, С. Эйзенштейн не только демонстрирует тягу к примитиву, но и осознает его магический потенциал, который режиссер хотел бы использовать в своей практике. Это как раз и позволяет понять ту эстетику насилия, которая ему присуща. «От “внешних” аттракционов я постепенно перешел к системе средств обработки подсознательных сторон зрителя — в «субсенсорные» области, то есть воздействием не только на сознание или на грубо эмоциональные и чувственные начала моего зрителя, но и на неучитываемые (нерегистрируемые) им средства воздействия. Фондом их оказался строй «приемов», списанных с законов пралогического мышления; областью приложения — собственно форма произведения. Но интересно, что не только эти средства связаны со стадией чувственного — «магического» мышления. Магического в смысле над-волевого в отношении субъекта восприятия. Сама установка моя несла и несет в себе пережиток самого раннего обращения с предшественником искусства — ритуалом, а именно: покорять — подвергая воздействию — подчинять себе, своей воле. Там (и тогда) — природу и силы природы. Здесь — психологию (и чувства) зрителя и, видоизменяя, покорять его идеологию — моей идеологии пропагандиста (моей идее, моей концепции, моему взгляду на явление» [9, т. 1, с. 46]. Таким образом, тяготение к примитиву перерастает в познание технологии архаических форм искусства как ритуала и использованию этой технологии в практике современного искусства.

Эстетика авангарда: творчество как космический акт

Острая потребность в теории В. Кандинским и С. Эйзенштейном во многом осознавалась еще и потому, что этого требовала эпоха, переломная и переходная. Это обстоятельство диктовало ее осознание на уровне мифологических и даже апокалиптических образов, что характерно, кстати, не только для массового сознания, но и для сознания творческой элиты. Эти архетипические слои сознания переходной эпохи активизируются и в творчестве В. Кандинского и

С. Эйзенштейна. Но переходность эпохи не означала лишь хаос и распад. Авангард — не декаданс. Он не смакует разложение как самоцель. Наоборот, разложение для него предпосылка созидания. Но созидание осуществляется уже на новой основе.

Эпоха, в которой творили авангардисты, воспринималась эпохой великой, эпохой значительной. А потому, как и С. Эйзенштейн, В. Кандинский был убежден, что, как всякая великая эпоха, его эпоха без теоретической рефлексии обойтись не может. Великие эпохи всегда имели свои учения и теории, которые были сами собой разумеющиеся в своей необходимости [4, т. 1, с. 270]. Так, получалось, что и XX век, как великая эпоха, как новый Ренессанс, которым этот век, как тогда казалось, и открывался, без теории обойтись не может. Так, С. Эйзенштейн прямо сопоставлял подъем в искусстве 20-х годов с тем, что происходило в раннем Ренессансе. Но это сопоставление является еще внешним. Совпадение оказывается реальным и в том, что интерес сосредотачивался не вокруг чистой эстетики, а вокруг технологии искусства. Так, С. Эйзенштейн цитирует Ф. Супо, воспроизводящего атмосферу Флоренции начала XV века. В описании этой ситуации он усматривает атмосферу 20-х годов. «Неоднократно отмечалось, и с полным основанием, что флорентийские художники часто интересовались скорее научной стороной своих произведений, нежели чисто артистической. Целый ряд художников в своих произведениях искали принципов математических и физических, иногда метафизических. Приходится удивляться, до какой степени эстетические задачи меньше всего входили в круг забот художников» [9, т. 2, с. 17].

Цитируя эти строки, С. Эйзенштейн вопрошает: «Разве не так же характерны для двадцатых годов нашей эры та же экспериментальность и подобные же искания? Настойчивые поиски точного знания в методах и принципах искусства?» [9, т. 2, с. 18]. Именно это обстоятельство и порождало замысел С. Эйзенштейна, который он назвал «Метод», как и его интерес к конструкции. В самом деле, если авангард провозглашает культ созидания, то художник не может оставаться пассивным. Он имеет цель. Следовательно, необходимо выверить все способы, которые бы были эффективными для ее осуществления. В. Кандинский также убежден, что переживаемая его современниками эпоха — это эпоха перехода. Исчезают старые формы, свя-

занные с элементарными смыслами, вкладываемыми древними в понятие мимесиса, и возникают новое сознание и новые формы. В этом пробуждении и продвижении к новому зону творец не может оставаться пассивным. Он творит, конечно, интуитивно, и, как утверждал еще И. Кант, не осознает, как он творит, но все же новая эпоха должны быть осознана. Поэтому он и повторяет все время мысль о необходимости серьезной теории и науки о творчестве. Значит, он все-таки допускает необходимость в том, что С. Эйзенштейн называет «методом», предполагающим, что художник творит не только бессознательно, но и сознательно.

Наличие метода предполагает осознанность творческого процесса, а следовательно, и цель творчества, и средства достижения этой цели. Таким образом, В. Кандинский разделял позицию многих своих современников по поводу программируемости процессов творчества. Но применительно к В. Кандинскому нельзя утверждать, что он целиком и полностью разделял мнения своих современников о рационализме творчества и о необходимости метода. Все-таки в суждениях художника сохраняется мысль и об иррационализме творческого процесса. У него непредсказуемость, спонтанность творчества связана не столько с собственно с искусством, сколько с более широкой, даже универсальной сферой, сферой культуры. Вот уж что В. Кандинский разделял в установках начала XX века, так это широту взгляда на творчество. Ведь творилась совершенно новая культура, а не только художественные ценности.

Прозревая развертывающийся в искусстве процесс, представители авангарда должны были осмыслять, в какой степени этот процесс является стихийным, независимым от индивидуальности творцов, а в какой степени он зависим от замыслов, намерений и проектов творцов, которые не только способны вмешиваться в этот процесс, но целиком и полностью призывались его контролировать и, собственно, его вызывать к жизни. Иначе говоря, в какой степени возможно самодвижение искусства и в какой степени оно направляется обществом и регламентируется государством, как это представлено еще Платоном. По этому поводу у представителей авангарда единая установка отсутствует. Так, С. Эйзенштейн склоняется к демиургической установке художника, способного и вообще призванного вмешиваться в процессы и направлять их. В этом случае ху-

дожник призван не отражать и познавать, а строить, созидать, воздействовать, внедрять и вести за собой. В разворачивающемся процессе он должен все осознать и подчинять своей воле. Поэтому и возникает у С. Эйзенштейна понятие «метод». Не случайно главную свою теоретическую и аналитическую работу он называет именно «Метод».

В том государстве, в котором творил В. Кандинский, воля художника была ограничена. Тот проект строительства жизни, который был вызван к жизни уже символизмом и подхвачен авангардом, трансформировался в создание государства как произведения искусства. В этом процессе созидания государства художники вскоре оказались лишь «попутчиками». В лучшем случае они могли играть роль декораторов осуществляемых правящей элитой проектов. Идея авангарда сполна продемонстрирована проектом нового искусства и созданием метода искусства С. Эйзенштейном. Но ведь это означает, что правящая элита заимствовала идею авангарда и, воспользовавшись ею, начала строительство новой жизни, в которой искусство было лишь частью, как бы заменяла собой творческую элиту. Политический авангард продолжил дело творческого авангарда, а точнее, художественного авангарда. Большевики тоже ощущали себя творцами. Только они творили совсем другое искусство. В соответствии с Платоном и Буркхардтом, они созидали новое государство, подразумевая под ним произведение искусства в платоновском смысле.

Но подхватили ли они проект авангарда на самом деле? Если и подхватили, то не заметили в нем самого главного — космического универсализма творчества. Именно космического. Употребляя это понятие, мы не подразумеваем его метафорический смысл. В начале XX века интерес к этой проблематике пробужден начавшимся отторжением от позитивизма. Реабилитировались те уровни познания, которые научными парадигмами отвергались. Например, Н. Бердяев находил рациональное зерно в идеях Я. Беме, в мистических концепциях, согласно которым в человеке отложились все наслоения мира, в том числе и космические. По его мнению, природа человека связана с космосом. «Что в человеке скрыты тайные, оккультные космические силы, неведомые официальной науке и будничному, дневному сознанию человека, — пишет Н. Бердяев — в этом почти невозможно уже сомневаться» [1, с. 299].

Эту точку зрения В. Кандинский разделял. Неслучаен его интерес к Р. Штайнеру и Е. Блаватской, вообще к теософии, в которой в начале XX века пытались отыскать аргументы против позитивизма. В. Кандинский же из учения Е. Блаватской пытался извлечь те резервы внутреннего, смысл которого должен новую культуру определять. Теософское движение он оценивает как одно из величайших духовных движений начала XX века [4, т. 1, с. 166]. Это не случайно. В этом проявилась его реакция на происходящее на Западе, на то оскудение в духовном мире, которое развертывалось на Западе. Духовное начало уступило внешним силам, что привело к осознанию тупика. Это обстоятельство обязывает Запад ассимилировать на Востоке то, что способно культивировать духовное начало.

Констатируя это, например, К. Юнг проводит параллель между Древним Римом и Западом XX века. И тогда, и в XX веке спасение ожидают от Востока. «После завоевания Малой Азии, — пишет К. Юнг, — Рим становится азиатской державой; Европа была заражена Азией и остается таковой до сих пор» [10, с. 219]. Тяготение к Востоку позволяет противостоять нарастанию внешнего и культивировать внутреннее и духовное. «Подобно человеку греко-римского мира, отбрасывавшему своих умерших богов и обращавшемуся к мистериям, мы под давлением нашего инстинкта поворачиваемся к иному, к восточной теософии и магии. Современный человек идет к внутреннему, к созерцанию темных оснований души» [10, с. 220]. Многие представители авангарда не только бессознательно вносили в творчество космический смысл. Они его осознавали и даже о нем высказывались. Так, касаясь имперсональности творческого процесса, В. Кандинский утверждал, что творчество — это творчество не только художника, но прежде всего Духа.

В творческом процессе В. Кандинский уравнивает логическое, рациональное, с одной стороны, и интуитивное, с другой. Он пишет: «Рождение произведения носит космический характер. Зачинателем произведения, следовательно, является Дух. Таким образом, в абстракции произведение существует и до своего воплощения, делающего его доступным человеческим чувствам» [4, т. 1, с. 319]. А вот еще одно высказывание художника, касающееся центральной проблемы в его теории — синтеза и той культуры, в которой этот синтез может быть осуществлен. «Драма, в какой мы уча-

ствуем уже столько времени, — пишет он, — разыгрывается между агонизирующим материализмом и набирающим силу синтезом, который ищет нового открытия забытых связей между отдельными феноменами, этими явлениями и великими принципами, приводит нас в итоге к чувству космического: «музыке сфер» [4, т. 2, с. 291]. Собственно, смысл этого космизма в творчестве представляющих новое искусство художников был осознан и сформулирован Н. Бердяевым. Но о нем размышляли и сами художники, в том числе и В. Кандинский. Когда же космический смысл творчества был утрачен, художник, оказавшись в новом государстве, потерял свободу.

Теоретические взгляды В. Кандинского: шопенгауэровский вариант эстетики авангарда

От необходимости в теории для осмысления явных и латентных уровней развертывающегося процесса в художественном мире пора перейти к образу художника, каким он предстает в авангарде. Конечно, С. Эйзенштейн предстает в образе демиурга. Он в этом, несомненно, похож на В. Маяковского. Однако, несмотря на совпадения и общие установки, относительно образа художника В. Кандинский придерживался других взглядов. Он в меньшей степени отходит от символизма и придерживается шопенгауэровского взгляда на происходящее, который, как известно, присущ философствующим символистам. Если у С. Эйзенштейна, для которого искусство — не подражание, а построение, на первое место выходит демиургическая воля художника, то у В. Кандинского главное — это сбрасывание с реальности того, что А. Шопенгауэр называет «покрывалом Майи». Этот феномен возникает именно в результате действия этой воли, которая на пути к подлинной реальности становится препятствием. Но препятствием в том числе и к подлинному творчеству. Ведь смысл творчества заключается в наиболее полном выявлении внутреннего смысла, в выявлении эйдоса, чему это самое «покрывало Майи» и мешает.

Тут улавливается уже не только шопенгауэровское, но более раннее, платоновское понимание творчества. Вот почему эстетика авангарда — свидетельство не только аристотелевской, но и в большей степени платоновской традиции. Для В. Кандинского реально-

стью была не презируемая Платоном чувственная предметность, а праматерия, в глубины которой он вглядывается. Для того, чтобы это тяготение В. Кандинского к праматерии объяснить, необходима феноменологическая методология, способная соотнести его полотно с концептом недоступного непосредственной чувственности эйдоса. Истинная реальность для художника открывается тогда, когда наступает паралич воли. Для В. Кандинского шопенгауэровское «покрывало Майи» — это и есть аристотелевский мимесис, который является барьером для выявления эйдоса. Жизнеподобие в искусстве может иметь место, но при этом сущность ускользает. Для художника главное — это именно сущность, эйдетическая сущность, т. е. то внутреннее содержание, которое и является ядром, даже самооценным.

Добиваясь жизнеподобия, художник может утратить внутренний смысл. Мимесис способен помешать прорыву к внутренним смыслам. Следовательно, в иных случаях можно и нужно жертвовать внешним, телесным, чувственным. Чтобы прорваться к внутренним смыслам, нужно вслед за Шопенгауэром сбросить с реальности «покрывало Майи». Применительно к В. Кандинскому это означает отказаться от пластического выражения внутреннего смысла, т. е. видимого, чувственного, телесного начала. Так мы выходим в пространство беспредметности. Для В. Кандинского, как и для всего авангарда, это пространство было пространством культуры, но только той, которая возникает, и даже больше, пространством космоса, без которого возникающая культура существовать не может. Но, если это уже пространство не только искусства, а культуры, природы и космоса, то, пожалуй, можно утверждать, что при таком понимании искусства художник утрачивает тот статус, который ему до сих пор приписывают, а историю искусства и в самом деле можно постигать «без имен».

В новой культуре художник утрачивает то качество индивидуальности творчества, которое к моменту появления авангарда оказалось гипертрофированным. В этом космическом процессе возникает незапрограммированное, стихийное и, следовательно, безличное начало. Таким образом, вторжение безличного в творческий процесс, кажется, и в самом деле подтверждает мысль М. Ямпольского о кризисе субъекта и утверждении в искусстве позиции наблюдателя. Но

только в авангарде этой реабилитации художника-наблюдателя все-таки не происходит. Вспоминая тезис М. Ямпольского, мы не можем пройти мимо в связи со стихийностью и безличностью творчества И. Канта, с которого, по М. Ямпольскому, начинается кризис субъекта.

Пожалуй, Кант и в самом деле ощущал это стихийное и безличное начало, когда утверждал, что сам художник не осознает, как он творит и не может передать другим секреты творчества, которые С. Эйзенштейн и сводит к понятию «метода». Так, пытаясь объяснить, как постепенно он подходил к открытию значимости беспредметных форм, В. Кандинский признается, что эти формы возникали сами по себе бессознательно и совершенно естественно без вмешательства самого художника, без формулирования цели творчества. Он подчеркивает, что сам художник никогда не в состоянии полностью постичь и узнать свою собственную цель [9, т. 1, с. 326]. В данном случае творчество воспринимается бергсоновским *elan vital*, т. е. проявлением безличного, имперсонального Духа.

Можно утверждать, что В. Кандинский, как С. Эйзенштейн, тоже предчувствует, как и новые романтики-символисты, возникновение новой культуры. Видимо, это предчувствие было всеобщим, и оно присуще не только двум художникам — В. Кандинскому и С. Эйзенштейну. Но однако же нельзя не отметить, что понимание движения к этой культуре и степень активности в этом движении у каждого художника совершенно различны. С. Эйзенштейн демонстрирует тип художника «фаустовского» типа. Он одержим необходимостью предельной активности в творчестве. Он ощущает себя борцом, способным ускорить процесс и приблизить реальность новой культуры. Он отдает отчет в том, что от его активности зависит рождение и становление новой культуры.

Иное дело — В. Кандинский, личность которого в его самоанализе отступает на задний план. Он не стремится приблизить реальность рождающейся культуры, вторгаясь в космические процессы обновления мира. Этот процесс становления Духа независим от человека и самоценен. Субъект может лишь пытаться осознать эти процессы движения Духа и соотнести с ними свою собственную деятельность, но ни в коем случае не подталкивать эти процессы, не воздействовать на них. Это, конечно, установка не фаустовского или

прометеевского гения, а скорее человека Востока. Пытаясь интерпретировать опыт авангарда, мы за тип художника-авангардиста принимаем лишь фаустовский тип. Но наследие В. Кандинского свидетельствует, что в авангарде имела место ментальность другого рода, что уже в литературе отмечалось. Так, исследователь беспредметного искусства И. Вакар констатирует разрыв авангарда с традицией и тяготение к доперсональному [2, с. 20]. Удивительно, что эта ментальность улавливается в творчестве В. Кандинского, ассимилировавшего, кажется, исключительно западный, т. е. индивидуалистический вариант. Ведь он не только вдохновлялся, например, немецким искусством, но жил и работал в Германии, что не могло не отложить печать на его творчество. Впрочем, к началу XX века новое открытие Востока, начало которому положил тот же Шопенгауэр, уже, собственно, было в апогее.

Тип творчества как тип культуры: восточный вариант творчества у В. Кандинского

Кант утверждал, что сам художник логику творчества не осознает, поскольку является частью природы, а значит, обладает безграничной свободой. Такое понимание творчества подвело его к открытию особого, уже иррелигиозного смысла творчества (на то Кант и представляет мироощущение модерна), творчества как игры, что формалисты перенесут на стихию творчества. Такое понимание творчества уже не предполагает его объяснения как контакт с богом, как сакральный акт, но зато оно становится удобным в секулярном мире, когда творцом провозглашается уже человек, как, собственно, и мыслит Н. Бердяев. Только вот, ощутив свободу творчества в формах игры, когда утрачивается его сакральный смысл, Кант так и не смог гарантировать художнику полной свободы. Он эту творческую стихию гения все-таки ограничил. Чем? Неужели вернул к Платону и вспомнил о государстве как произведении искусства? Или вернул в Средние века и напомнил о Великом Инквизиторе?

Нет, конечно, ограничение у Канта связано исключительно с художественным вкусом. У Канта вкус имеет качество всеобщности. А значит, Кант побоялся оставить гения в контакте исключительно с природой. Качество всеобщности означает для Канта не природу, а

культуру. Ведь вкус для него — это то, что возникает в процессе совместной, т. е. общественной, коллективной жизни. Собственно, и все представители авангарда, какую бы свободу творчества они не провозглашали, кажется, исходят именно из этого кантовского принципа. Все они рефлексируют о культуре. Они жаждут творчества культуры, созидания новой культуры, а не только творения новых художественных и эстетических ценностей. Вот только культура-то разбивается по особой логике, а вмешательство в нее гения хотя и возможно, но ограничено. Это и ощущал В. Кандинский.

Такое представление о художнике предполагает и иную интерпретацию художественного процесса. Этот процесс уже не является полностью осознаваемым, а главное индивидуальным. Не во власти художника этот процесс осознать целиком и полностью. Он творит не сознательно, а интуитивно. То, что творит не художник, а Дух, а художник лишь улавливает этот *elan vital Духа*, В. Кандинский и подвергает рефлексии. В ней усматриваются и шопенгауэровское, и восточное начала. Так, объясняя то, что, несмотря на тяготение к беспредметности, предметность из его полотен исчезает не полностью, художник пишет: «И все же предметы не хотели, и не должны были полностью исчезнуть из моих картин. Во-первых, невозможно искусственно достичь зрелости к какому-то установленному времени. И нет ничего более вредоносного и греховного, чем добиваться новых форм силой. Внутреннее побуждение, оно же творческий дух, неотвратимо создает в нужное время необходимую ему форму. Можно философствовать относительно формы, ее можно анализировать. Однако все это должно входить в произведение естественным путем и, более того, на той стадии законченности, которая соответствует развитию творящего духа. Итак, я должен был терпеливо ждать часа, который бы дал моей руке возможность создать абстрактную форму» [4, т. 1, с. 321].

После такого признания, что творит не художник, что его кистью руководит Дух, как можно утверждать, что история искусства — во все не история Духа, что она населена исключительно индивидуальностями, т. е. именами? В процессе творчества Духа художнику как субъекту ничего невозможно изменить. Этот безличный ритм творчества невозможно ускорить или продлить. Все должно происходить само собой. В данном случае субъективная воля художника может

быть лишь помехой и барьером для постижения глубинной внутренней сути. Так что все получается по Шопенгауэру. Однако это переживание протекающих в душе художника безличных процессов творчества является не только радостью, но и трагедией, особенно если речь идет о европейском художнике с присущим ему гипертрофированным чувством индивидуализма.

Вот как, например, этот трагизм как следствие безличности передает В. Кандинский, фиксируя свои переживания в процессе работы над полотном. В них ощущается, что творческий процесс не предполагает не только субъективной, индивидуальной, но и вообще человеческой активности. «Духовно-логическим следствием этих переживаний было побуждение сделать внешний элемент формы даже более лаконичным и облечь содержание в более холодные формы. По моему ощущению, тогда мною совершенно не сознававшегося, наивысшая трагедия скрывает себя под наибольшей холодностью. Таким образом, я увидел, что наибольшая холодность и есть наивысшая трагедия. Это та космическая трагедия, в которой человеческий элемент представляет всего лишь один из звуков, только один из множества голосов, а проще перенести в сферу, достигающую божественного начала. Подобные выражения следует использовать осторожно и не играть с ними. Здесь я употребляю их сознательно и чувствую себя вправе сделать это, поскольку в данный момент речь идет не о моих картинах, но о целом роде искусства, который еще не был связан ни с чьей личностью и который в своей абстрактной сущности все еще ждет воплощения» [4, т. 1, с. 324]. В данном случае ощущаемые художником безличные и трагические моменты творческого процесса не могут не увести его как европейского художника в сторону Востока, к контакту с восточными культурами, который, конечно, в начале XX века был очевиден и весьма распространен [7, с. 110].

Но со стороны русских художников это не было лишь скоропреходящей модой. С помощью Востока происходило новое открытие и осознание собственной коллективной идентичности, которая в последние столетия видоизменялась под воздействием вестернизации. Повсеместно ощущаемый уже в XIX веке кризис Запада ставил русского художника в новую ситуацию. Видоизменения идентичности русского человека разворачивались с помощью активизации в его

ментальности восточных напластований. Это и начинало ощущать русское искусство начала XX века. Ведь в этой ментальности имел место момент безличности, что фаустовская ментальность и исключала, и отторгала. И этот процесс, как показал К. Ясперс, начался еще в античности.

Данный нюанс отечественной ментальности превосходно улавливал С. Франк. Дело не только в том, что в русском человеке индивидуализм западного типа не получил полного развития в силу того, что здесь «я» не существует без «мы», т. е. без повышенной значимости коллективной стихии, а в том, что здесь индивидуализм, тоже присутствующий в русской ментальности, уравнивается универсализмом [5, с. 180]. В 1910 году В. Кандинский посетил в Мюнхене выставку персидских миниатюр, что оживило, как он признается, его воспоминания о первых впечатлениях, даже потрясениях от этих миниатюр. «Простота — почти до варварства. Сложность почти головокружительная. Изысканность самого утонченного, чувственно замечтавшегося народа. Серьезность, строгость, подчас суровость рисунка, как на древних иконах» [4, т. 1, с. 74]. С одной стороны, как он выражается, это «примитивное раскрашивание», а с другой — вознесение на вершины живописи. Персидские миниатюры заставили его совершить переоценку того, что принес с собой художественный декоранс рубежа XIX—XX веков.

Нечто аналогичное потрясению В. Кандинского от персидских миниатюр испытал С. Эйзенштейн от посещения представления китайского театра Кабуки, в приемах которого режиссер уловил те отношения между звуком и изображением, которые оказались столь актуальными в период перехода от немногого кино к звуковому. Но дело не в ситуативности этого восторга перед приемами Кабуки. Его заинтересовало то же, что и В. Кандинского в персидских миниатюрах, а именно уход от предметной изобразительности в ее поверхностном выражении к условности и обобщенности. Но ведь такая доминанта условности означает перевес внутреннего над внешним. А это для В. Кандинского и является свидетельством совершающегося в искусстве духовного переворота. «Проблема образности произведения — одна из центральных проблем нашей созидаемой новой практической эстетики, — пишет С. Эйзенштейн. Уже овладевая характером и образом человека, поступками и образом его действий, наше искус-

ство, однако, во многом еще задерживается лишь на грани изобразительной. Изображающей. Но этим художественность произведения не устанавливается и не исчерпывается» [9, т. 2, с. 146].

И это утверждает художник, постигающий природу самого предметного вида искусства! Идеальное разрешение между изобразительностью и обобщением, условностью С. Эйзенштейн видит в эстетике Кабуки. «И здесь вступает своей интереснейшей стороной культура Китая и частное ее проявление — китайский театр. Она как бы антипод чистому изображению» [9, т. 2, с. 146]. Открыв норму тех форм, в которых нуждается новое искусство, и усматривая эту норму в Китае, С. Эйзенштейн пишет: «Единство конкретно-изобразительного и образно-обобщенного в китайском искусстве нарушено в сторону многозначности обобщения в ущерб конкретно-предметному. И это нарушение как бы полярно противостоит тому нарушению этого единства в сторону гипертрофии изобразительной, на котором во многом еще стоит наше искусство, как всякое великое искусство будущего в начальные периоды своего самостоятельного становления. Этот тип развития — такой же первый шаг в реализм, как то, что мы видим в китайском искусстве, есть как бы шаг или несколько шагов за пределы реализма» [9, т. 2, с. 146].

Это открытие Востока, совпавшее с движением авангарда в сторону тех форм, которые характерны для восточных культур, позволяет улавливать и интернациональный, и планетарный пафос всей этой эстетики, которую В. Кандинский и С. Эйзенштейн представляют. Но этот интернациональный и планетарный пафос авангарда позволяет проблематику синтеза перевести из искусствоведческой в культурологическую плоскость, т. е. рассматривать ее уже на уровне соприкосновения культур и их синтеза, что, как мы помним, И. Грабарь относил к одной из центральных проблем истории культуры.

Эта мысль звучит в следующем высказывании В. Кандинского: «Нельзя сомневаться в том, что мы в преддверии того времени, когда к Западу и Востоку будет прибавлено прилагательные «дальний», когда, развиваясь далее, Запад и Восток сойдутся в одном пункте и международное единение художественных сил опояшет земной шар и достигнет высоты общечеловеческого единения» [4, т. 2, с. 42]. Именно воздействие Востока стимулирует духовное возрождение.

Упрекая современников в увлечении материальным, а следовательно и внешним, К. Юнг пишет: «Но в наш век американизации мы по-прежнему далеки от всего этого [Юнг имеет в виду то, что требования духа пока еще не являются императивными — *Н. Х.*]; мне кажется, что мы едва ступили на порог новой эпохи духа» [10, с. 220]. К этому выводу мог бы присоединиться и В. Кандинский. Но если это уже происходит, то не без воздействия Востока в том числе.

В этом смысле произойдет и открытие Западом русского искусства, которое до сих пор казалось ему чуждым, ведь Россия всегда воспринималась на Западе Востоком [7, с. 110]. Собственно, эти сдвиги в отношениях к русскому искусству и вообще к России, как утверждает В. Кандинский, уже происходят, особенно в Германии, что художник мог наблюдать. «В последние перед войной годы, — пишет он, — ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде невиданные мною представители молодой неофициальной Германии. Они проявляли не только живой внутренний интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в «спасение с Востока». Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере» [4, т. 1, с. 302]. Но дело, однако, объясняется вовсе не национальными особенностями русского искусства как такового, тем признаком безличности, отсутствием индивидуализма, что содержится в культурах Востока и что в какой-то степени продолжает сохраняться и в русской культуре. Может быть, это обстоятельство как раз и позволяет глубже ощутить смысл формулы Г. Вельфлина, в соответствии с которым история искусства является историей искусства без имен. Таким образом, некоторые признания и суждения В. Кандинского подтверждают формулу Г. Вельфлина.

* * *

1. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. 607 с.
2. Вакар И. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» // Беспредметность и абстракция. М., 2011. 630 с.
3. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1. С. 43—53.

4. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М., 2001.
5. Франк С. Русское мировоззрение. СПб., 1996. 738 с.
6. Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. 672 с.
7. Хренов Н. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Восток как подсознание России // Искусствознание. 2013. № 3—4. С. 110—148.
8. Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л., 1925. 184 с.
9. Эйзенштейн С. Метод: в 2 т. М., 2002.
10. Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. 304 с.

В. А. Шахов**Роль театра в самоидентификации русских в Балтии**

Статья посвящена проблемам кондекционной политики в культурном пространстве Балтийского региона на примере творческой деятельности «Тильзит-Театра» как транслятора лучших образцов мирового театрального искусства. Здесь культура и геополитика неразрывно связаны между собой на фоне заторможенных в настоящее время процессов межкультурного сотрудничества соседствующих народов. Показана многогранная культурная миссия театра пограничной зоны, для которой не существует государственных границ. Прослеживая деятельность театров в Тильзите и послевоенном Советске, автор констатирует факт похожести судеб этих театров — в их становлении, в развитии, во взлетах и падениях, в стремлении людей не только сохранить храм Мельпомены в приграничном городе, но и активно влиять на культуру представителей русского сообщества в соседней Литве. Диахронный анализ показывает, что деятельность этих театров не пересекалась во времени, но явно прослеживается преемственность благодаря историческому зданию театра — связующему звену двух национальных культур.

Ключевые слова: самоидентификация, русские в Балтии, Юго-Восточная Балтия, «Тильзит-Театр», преемственность традиций, идентичность.

V. A. Shakhov. The role of theatre in the self-identification of the Russian population in the Baltic

The article is devoted to the problems of conduction policy in the cultural space of the Baltic region on the example of creative activity of Tilsit Theater as a translator of the best examples of world theater art. Here, culture and geopolitics are inextricably linked against the background of currently inhibited processes of intercultural cooperation of neighboring Nations. The multifaceted cultural mission of the theater of the border zone, for which there are no state bor-

ders, is shown. Tracing the activity of theatres in Tilsit and post — war Soviet, the author States the fact of similarity of the destinies of these theatres-in their formation, development, in UPS and downs, in the aspiration of people not only to preserve the temple of Melpomene in the border town, but also to actively influence the culture of the Russian community in neighboring Lithuania. The diachronic analysis shows that the activities of these theaters did not overlap in time, but clearly there is a continuity due to the historical building of the theater — the link between the two national cultures.

Keywords: *self-identification, Russians in the Baltic States, South-Eastern Baltic States, Tilsit Theatre, continuity of traditions, identity.*

Введение

Проблема межэтнических коммуникаций является сегодня чрезвычайно важной не только для всей России, но и для ее анклавного социокультурного локуса — Калининградской области, поскольку на ее территории проживают представители более 30 национальностей, из них: русские — 82,4 %, украинцы — 4,9 %, белорусы — 5,3 %, литовцы — 1,5 %. Поэтому этническая картина российского региона Юго-Восточной Балтии отличается крайней неоднородностью [3].

Наибольшее количество иностранных граждан, постоянно проживающих на территории Калининградской области, являются выходцами из Литвы, Белоруссии и Украины.

Вполне естественно, что такая ситуационная картина сама по себе вызывает интерес исследователей в области этнокультуры, а пограничье с Литовской республикой создает уникальную ситуацию по культурному взаимодействию этнических групп по обе стороны границы, которая исторически не является разделительным маркером общего культурного поля.

Предваряя вопросы исследования влияния театральной деятельности на интеграционные культурные процессы в этой точке соприкосновения и взаимопроникновения инокультур, необходимо дать сведения о состоянии русской диаспоры в современной Литве.

Современная Литва — одно из самых мононациональных государств Европы: литовцы составляют 83,45 % населения страны. В ряду национальных меньшинств — поляки, русские, белорусы, украинцы, евреи и др. Русские составляют 6,31 % населения Литвы — это

219 789 человек. Количество русских в Литве значительно сократилось в последнее десятилетие. В первые пять лет после восстановления независимости республики большую часть эмигрировавших составляли именно русские — 58 %; в 1993 году, например, эмигрировали 16 тысяч русских, причем 10 тысяч — в Россию [11].

Русскому населению Литвы свойственна многоликость, неоднородность. Эта пестрота обусловлена разными факторами: историческими, территориальными, социально-культурными (профессиональными, возрастными, семейными, образовательными), индивидуальными особенностями носителей русского языка и т. п. Русская диаспора формировалась в Литве в течение многих веков. С одной стороны, в нее входят коренные русские, живущие здесь уже не одно столетие: в частности, с XVII века в Литве существуют компактные поселения русских староверов, которые не ассимилировались, сохранили родной язык и национальное самосознание. С другой стороны, в Литве живут и русские, попавшие в нее несколько десятков лет назад в результате различных миграционных процессов. Сегодня русские Литвы — люди разных поколений, разного социального статуса, различного уровня образования и культуры, разной степени интегрированности в литовское общество, с разным уровнем владения государственным языком и разной культурой родной речи [1].

Многочисленное русское сообщество стран региона Юго-Восточной Балтии потенциально является важнейшим фактором стабильности на Балтике, в том числе и в вопросе интеграции Калининградской области в общерегиональные экономические и культурные процессы. Необходимым условием этого является сохранение самоидентификации этнических групп частью русского народа.

Русские, проживающие в странах Балтийского региона, всегда существенно отличались от великороссов по многим параметрам, вплоть до элементов диалектизации языка — т. е. были субэтнотомом, закрепив за собой в процессе многовековой интеграции в культуру Прибалтики название «русские в странах Балтии». Вписавшись в это многонациональное сообщество, они приняли его культурные и экономические модели. Дальнейшая судьба субэтнотомом может сложиться как на пути ассимиляции с сохранением определенного этнокультурного своеобразия, так и сохранения статуса этноса-посредника, носителя культуры обоих народов.

Предложенная автором исследования антитеза об истории провинциального театра как дискурс о перспективах развития альтернативной театральной культуры в анклавном регионе России на Балтике, кроме предоставленной возможности приобретения уникального культурологического опыта, высветила реперные точки государственной культурной политики на территории пограничья с сопредельными странами российской территории Юго-Восточной Балтии.

Особенности сохранения культурной идентичности русских в странах Балтии

Современная государственная установка на культурную идентичность русских в Балтии обусловлена вызовами современной геополитической обстановки в этом регионе. Во-первых, это размышление роли традиционной культуры в окружении глобализированной европейской дестинации. Во-вторых, слабая ориентация на культурные дефиниции в годы советской власти, подвергнутые исторической деформации или латентному нивелированию обычаев и традиций. Поэтому авангардные культурные проекты, такие как театр в классическом понимании, могут способствовать торможению процессов девальвации этнической культуры русских в Балтии.

Эти и многие другие проблемы, связанные с ролью театра в самоидентификации этнических сообществ, которые пытается или не пытается решить государство, решает уникальный театр пограничной зоны — «Тильзит-Театр», взявший на себя миссию по изменению ситуации культурной изоляции в процессе реконструкции утраченных корней и потерянных связей.

Воздействие через театр — наиболее комплексная, политически приемлемая и экономичная этнокультурная технология. Отметим, что русская техническая интеллигенция, к которой в основном принадлежат русские в странах Балтии, в шкале предпочтения видов художественной культуры, по данным советского периода [6], ставят театр на второе место после литературы. Желательность такого общения была выше 72 %, а для молодежи и элитарных слоев — 78 %. Не менее важно, что театр значительно сильнее, чем иные аудиовизуальные методики, дает ощущение соучастия в творчестве, единения с общенациональным культурным процессом.

Прошлое и настоящее «Тильзит-Театра» в духовном измерении

Сегодня многие люди предпочитают смотреть кинофильмы. Нам не дано критиковать их выбор, но театр — это совсем иное. Для реципиентов театр всегда имел нравственное значение. От идеи гуманизма — к формированию эстетических ценностей, от нравственных поступков — к духовному обогащению личности. Театр — это «живое существо искусства», некая эфирная связь с творцами сцены.

Для сохранения самоидентификации русской диаспоры в странах Балтии важны постоянные контакты с российским театром, который акцентирует именно русское восприятие общечеловеческих ценностей, эстетических и этических позиций. При этом по своей природе театр не способен привнести негативные элементы в межнациональные отношения — напротив, он открывает русскую духовность для других этнических групп.

Нереально говорить о присутствии большого российского театра на современной сцене стран Балтии. Скорее можно ожидать влияние на зрителей гастрольной деятельности одного или нескольких провинциальных театров. В первую очередь речь идет о «Тильзит-Театре» (город Советск Калининградской области) — творческом коллективе, связанном со всеми государствами региона от Германии и Польши до Литвы, Латвии и Белоруссии — не только территориально, но и исторически, со значительной степенью проникновения в идентичность и национальную культуру этих стран. Здесь необходимо заметить, что «Тильзит-Театр» — это название рекламное. Официальное название театра — Калининградский областной театр юного зрителя «Молодежный».

Открытие театра в бывшем Тильзите стало важным событием в театральной жизни Восточной Пруссии. История «Тильзит-Театра» навсегда запечатлела имена тех, кто создал этот театр, стоял у его истоков, кто помогал ему выжить, кто помогает ему стоять сегодня. И первым в этом ряду стоит имя купца Аугуста Энгельса. Из 145 тысяч немецких марок, собранных на строительство театра, 60 тысяч было внесено им.

Осенью 1893 года под звуки торжественной увертюры Вебера впервые поднялся занавес театра, у которого теперь была не ангажированная, а постоянная труппа. На открытии была дана драма

по поэме Гете «Эгмонт» в постановке первого руководителя театра Эмиля Ханнеманна [8, с. 9—10].

Театр работал на двух сценических площадках — в Тильзите и в Мемеле (ныне Клайпеда, Литва) как музыкальный коллектив, в первую очередь оперный. Финансовые сложности заставляли ставить также более кассовые оперетты и хрестоматийный драматический репертуар. Маленький зал гремел от оваций и восторгов, когда виртуозный Марко Гросскопф дирижировал «Цыганский барон». Тильзитские подмостки стали первой ступенью к мировой известности драматургов Франка Ведекинда и Альфреда Пруста. В начале века театром руководил талантливый режиссер Франческо Сиоли. Именно он открыл поэтические богатства запрещенной в Кенигсберге «за безнравственность» трагедии Ф. Ведекинда «Весеннее пробуждение», постановка которой на тильзитской сцене снискала раннюю славу Фритцу Расту, ставшему в дальнейшем популярнейшим актером.

Но уже тогда стала очевидной неизбежность трансформации сильного театра провинциального города в общекультурный, более того — культуртрегерский центр региона. Театр вышел за рамки классического германского репертуара, ставя современные итальянские и французские оперы. Постановки современных немецких драматургов не были приняты, но для местной интеллигенции проводились авторские читки пьес. Так впервые свои произведения представили Эрнст, Вольцоген, Зальцер.

Литовская культура в репертуаре или в ареале деятельности театра на тильзитской или мемельской сцене наверняка была представлена как минимум в фольклорном аспекте (местные литовцы — летувининкай — субэтнос с протестантской конфессиональной ориентацией). Ведь начало деятельности театра совпало со временем «Аушры», а его расцвет пришелся на время отмены запрета литовского языка в России, активизировавшего литовскую национальную идею и в Восточной Пруссии. Национальная политика Германии тем не менее исключала непосредственное присутствие литовской тематики и языка в «Тильзит-Театре».

Между тем интеллигенция летувининкай отчетливо понимала необходимость становления литовского театра по тем же причинам, которые в наши дни актуальны для русской диаспоры стран Балтии.

Функцию такого театра выполнила любительская труппа, созданная по инициативе председателя общества «Бируте» — тильзитского центра литовской культуры — Юргиса Лапинскаса. Деятельность режиссера труппы Йонаса Крячюнаса в 1894—1896 годах в значительной степени способствовала росту национального самосознания литовской диаспоры в Восточной Пруссии, единения летувининкай с литовцами Большой Литвы, кристаллизации нормативных форм литовского языка, которому в те годы грозил переход в статус вспомогательного семейного языка. Первой литовской театральной постановкой была историческая драма А. Фромаса-Гужютиса «Разрушение Каунасского замка». За длительное время подготовки спектакля любительская труппа стала постоянным национальным центром не только летувининкай, но и Большой Литвы [2].

Просветительская деятельность театра выражалась в первую очередь в необыкновенной обширности репертуара: только при последнем немецком творческом руководителе Эрнсте Бадекове (1933—1944 гг.) было осуществлено 109 музыкальных постановок (включая старый репертуар), 59 драматических, детских и концертных программ, театр имел до 16 гастрольных сценических площадок, а в военное время и полевые труппы. Не менее важна издательская деятельность театра, бывшего интеллектуальным центром региона. Достаточно назвать издание «Иллюстрированной истории Германского театра» В. Штульфельда. Кредо театра высказано Эшманом: «В пограничной земле искусство должно поддерживаться на уровне важного центра излучения». Это положение актуально и в наши дни [8, с. 65].

После окончания самой жесточайшей и кровопролитной войны двадцатого века не сразу поднялся из руин некогда исторический Тильзит, который уже никогда не вернет своего довоенного облика. К тому времени, как новая городская власть обратила внимание на здание театра, его интерьер был полностью оголен, не было ни дорогого занавеса, ни портьер, ни музыкальных инструментов, ни прочих театральных атрибутов.

И тем не менее в городе с новым названием и новым населением постепенно налаживалась мирная жизнь. Естественно, в первое время было не до искусства. Прежде всего необходимо было восстановить бумажный завод. Более чем десять лет театр безмолвствовал,

в нем размещался городской Дом культуры. Лишь изредка наезжали сюда гастролеры с «большой земли».

В сентябре 1956 года в городской газете появляется заметка за подписью А. Я. Вольфсона, хорошо известного в стране театрально-го критика, всю свою сознательную жизнь отдавшего национальному театру (Анатолий Яковлевич начинал свой творческий путь в Советске, в газете с символическим названием «Знамя коммунизма»). В этой заметке сообщалось о том, что «в Советске по приказу Министерства культуры РСФСР (г. Москва № 496, 4 сентября 1956 г.) открывается городской драматический театр. Главным режиссером утвержден Иван Иванович Прохонов, известный многим по работе в областном театре. В творческом коллективе будет 30 человек, среди них артисты московских театров, а также театров Мурманска, Якутска, Уфы и других городов».

Седьмого ноября 1956 года возрожденный театр открыл новый период своей жизни спектаклем Дмитрия Зорина «Вечный источник».

Пресса оперативно откликнулась на первую работу театра: «Спектакль «Вечный источник» — большая настоящая удача молодого коллектива. Уже первый спектакль показывает, что в театре создан хороший ансамбль. Зритель с нетерпением ждет новых премьер, которые, мы верим, будут так же интересны, как и «Вечный источник» (Вольфсон А. Я. // Знамя коммунизма. 14 ноября 1956 г.).

Главный режиссер театра поделился с первыми зрителями ближайшими замыслами: «Дама-невидимка» П. Кальдерона, «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо с Капитолиной Ивановой в главной роли, «Аристократы» Н. Погодина.

По истечении первого сезона в театре полностью сменяется руководство. Главным режиссером становится Александр Бродецкий, директором — Леонид Левитин.

В 1966 году труппу возглавил Борис Григорьевич Кодоколович, отдавший 15 лет творческой жизни этому уникальному театру.

Гастроли в Литве, Латвии, Польше — золотая копилка многогранной культурной миссии театра при Кодоколовиче. Именно ему удалось сделать театр центром культурной жизни не только провинциального города, но и всего примеманского региона.

С появлением в театре молодого талантливого режиссера Евгения Жозефовича Марчелли жизнь труппы существенно изменилась:

он сплотил вокруг себя команду молодых единомышленников, способных на творческие подвиги.

С 1989 года театр утверждается в новом рекламном статусе «Тильзит-Театр». В эти годы творческий коллектив испытывает высокий творческий подъем: гран-при за постановку М. Горького «Дачники», шумный успех спектаклей «Дорогая Памелла», «Дачники», «Ромео и Джульетта» [5].

Кульминацией творческой зрелости главного режиссера «Тильзит-Театра» в 1991 году становится авторский спектакль «В белом венчике из роз...», ставший сенсацией на фестивале «Херсонесские игры — 92» в Крыму. Затем аншлаги на фестивалях в Польше, Германии, Италии, Швеции и на нескольких фестивалях в России [4].

Столетний юбилей тильзитской сцены театр отметил в 1993 году. На праздник прибыли гости из стран Балтии, России, Германии, Франции, Италии. Большое количество иностранцев, присутствовавших на празднике, объясняется и тем, что еще живы очень многие из жителей довоенного Тильзита, и даже те, кто когда-то работал в Театре пограничной земли.

За время своего двадцатилетнего художественного руководства Евгений Марчелли поднял театральное дело на уровень высокого профессионального искусства, создав качественно новый театр со своим неповторимым стилем. Именно поэтому он стал известным не только в российском, но и западноевропейском театральном пространстве. В 2003 году за достижения в театральной деятельности Евгений Жозефович Марчелли удостоился государственной награды — почетного звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации».

Интегрирующая роль русского тетра в Балтии

Излишне говорить, что прямой преемственности германского театра в Тильзите и театра в Советске, открывшегося в том же здании в 1956 году, не было. Но была преемственность просветительской задачи театра, которая распространялась как на Калининградскую область, так и на русскую диаспору стран Балтии, в первую очередь Литвы. Сохранялась и тенденция иметь обширный репертуар —

стилистическое разнообразие от классических пьес с хрестоматийной режиссурой до авангардных постановок. Последние особо характерны для яркого режиссера театра Евгения Марчелли. В отличие от русских «республиканских» театров, «Тильзит-Театр» никогда не шел на механическое наполнение репертуара национальной тематикой. Это был более глубокий процесс погружения в мир культуры балтийских народов, сублимации, а не заимствования.

С падением «железного занавеса» театр стал поддерживать живые творческие связи как с коллегами в Германии, так и с театрами Польши, Италии, США, — вплоть до обмена режиссерами.

Поэтому граничный как в прямом, географическом смысле (расстояние до речной границы с Литвой — 40 метров), так и в плане взаимопроникновения культур, «Тильзит-Театр» представляется наиболее перспективным центром сохранения русского самовосприятия диаспорой. Речь идет не об узкоутилитарных функциях — например, не об иллюстрации школьной программы или постановке исторических пьес, ибо это вполне по силам TV и техническим средствам обучения. Задача театра — сохранение у русских в странах Балтии общерусской идентичности. Следовательно, им нужен театр не апологетический, а национальный, причем обязательно талантливый, воздействующий не *per ratiō*, а через эмоционально-духовную сферу *per spiritum*. Или, цитируя трактат Дж. Неру: «Театр есть высшее выражение породившей его цивилизации. Независимо от того, копирует ли он действительную жизнь или дает ее в своей трактовке, он стремится воспроизвести ее в яркой форме, очищенной от второстепенных аксессуаров, обобщенной в виде символа» [7]. А это исключает у современного театра дидактические функции, оставляя главное — сохранение русской духовности.

Отметим и побочные процессы влияния российского театра на районы компактного расселения русской диаспоры в Литве (в основном это города Клайпедского уезда: Клайпеда, Паланга, Шилутте, Неринга и др.). Очевидно, что постоянное присутствие живого русского театра приостановит процесс диалектизации языка, скажется на микроклимате русских школ Литвы. Театр является реперной точкой национальных норм. Интегрирующая роль театра в межобщинном согласии в Литве на протяжении XVIII—XX веков отмечалась исследователями и ранее [9].

В заключение обращаем внимание на ламинарность социокультурных процессов в общественном сознании жителей стран Балтии. Появление «гастрольного театра для диаспоры» было бы воспринято как создание «инструмента имперского влияния». Придание же культуртрегерских функций «Тильзит-Театру», исторически имевшему корни на современной литовской территории, живые связи с литовской культурой, воспримется как естественное развитие культурных процессов в Литве и в России. Иными словами, на благо и России, и стран Балтии следует разработать и внедрить социальную технологию достижения согласия русскими в странах Балтии на причастность, даже не к великоросскому этносу, а к российской государственности, не сводя ее только к этнокультурному, декоративному антуражу, на что их подталкивают определенные институты стран пребывания. Для России и стран Балтии предпочтительней именно вариант адаптации русских Балтии в новые политические и этнокультурные реалии в качестве части русского народа, а не изолированного «нацменьшинства» (вне зависимости от степени ассимиляции) балтийских титульных этнических групп. Заметим, что это будет полезно для обеих сторон и по экономическим причинам [10, с. 128—132].

Для выхода из статуса изолированного «нацменьшинства» необходимо развивать русскую школу Балтии колиниарно российской, решать вопрос высшего образования русских стран Балтии в Российских вузах, иметь систему культурных связей с российскими регионами. Это аналогично системе воздействия Англии на постимперское пространство, приемлемой даже националистически настроенным слоям интеллигенции бывших колоний [1, с. 10—15]. Первичным, исходным требованием является сохранение общерусской идентичности и языка, для чего необходимо сохранять воздействие на общины русского культурного пространства. Важнейшей составляющей последнего и является русский театр.

Состоявшаяся в Советске международная научно-творческая конференция «Взаимопроникновение национальных культур в условиях приграничного региона на примере феномена “Тильзит-Театра”», доказала уникальность этого театра, его важную культурную и политическую функции, интеграцию российской культуры в общий мировой культурный процесс. Она доказала необходимость существования театра в городе, расположенном на границе двух го-

сударств, которые издавна являлись добрыми соседями и связаны родственными отношениями.

Заместитель председателя сейма Литовской республики Ромуальдас Озолас произнес несколько лет назад на конференции такие слова: «Окончилась революция конца XX века, наступило время созидания культуры, новых связей между народами. Подтверждение общей тенденции, таким образом, как это делаете вы, — исследуя и осмысливая новые возможности европейского регионализма как средства обогащения художественного творчества и культурного роста». И вот сегодня Европейский союз — на другом берегу Немана, в буквальном смысле — перед лицом российского города Советска. И по-прежнему за Мостом королевы Луизы, соединяющим два государства, деятельность «Тильзит-Театра» как культурного центра Юго-Восточной Балтии эффективна и востребована. И, стало быть, театр этот здесь необходим, чтобы нести свою важную культуртрегерскую миссию сохранения исторических и культурных ценностей в европейском социуме.

* * *

1. Авина Н. Язык русской диаспоры в современной Литве // Отечественные записки. 2005. № 2. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/2/ya-zyk-russkoy-diaspory-v-sovremennoy-litve>

2. Александровичус В. Когда Вилюс Стороста стал Видунасом // Клайпеда: Gilija. 1998. № 23.

3. Аналитический обзор миграционной ситуации и деятельности УФМС России по Калининградской области по реализации государственной политики в сфере миграции в регионе за 1 полугодие 2011 года. URL: <http://pandia.ru/text/77/150/9009.php>

4. Евгений Жозефович Марчелли. URL: <http://www.people.su/71872>

5. История театра. URL: <http://tilsit-theatre.ru/history>

6. Кугель С. А., Ушакова Н. И. Некоторые аспекты освоения искусства научно-технической интеллигенцией // Исследования в области истории науки и техники. Л., 1988. С. 66—68.

7. Неру Дж. Открытие Индии. М.: Политиздат, 1989. 460 с.

8. Прилепская Л. А. Нет маленьких театров. Калининград: Кладезь, 2011. С. 9—65.

9. Ясинская Т. Русские Прибалтики: механизм культурной интеграции (до 1940 года). Вильнюс: Русский культурный центр, 1997.
10. Cernigovskiy N. Kataliku pasaulis // Vilnius. 1993. № 10.
11. Kasatkina N. Lietuvos etniniu. grupiu. adaptacijos upatumai // Filosofija. Sociologija. Vilnius, 2002.

ПЕДАГОГИКА

УДК 796.011

В. А. Голов

Исторические предпосылки гуманизации сферы физической культуры: к постановке проблемы

В статье рассмотрены и выделены исторические предпосылки гуманизации сферы физической культуры, способствующие становлению и развитию гуманистически направленной региональной образовательной системы на основе учета гармонизации традиционного и инновационного в российской культурно-педагогической традиции в физкультурном образовании.

Ключевые слова: гуманизация, физическая культура, спорт, физкультурное образование.

A. V. Golov. Statement of the problem of historical preconditions of the humanization of physical culture and sport

Historical preconditions of a humanisation of physical culture and the sports, promoting formation and development humanity the directed regional educational system on the basis of the account of harmonisation traditional and innovative in the Russian cultural-pedagogical tradition in sports formation are considered and allocated.

Keywords: a humanisation, physical culture, sports, sports formation.

В настоящее время предпринимаются попытки разработки и внедрения различных концепций и средне- и долгосрочных программ развития региональной сферы физической культуры в России.

В научной литературе термин «гуманизм» в различных источниках трактуется по-разному. На наш взгляд, применительно к физической культуре более четко гуманизм определяет С. В. Ким, характеризуя его как совокупность взглядов, признающих ценность человека как личности, его права на свободное развитие и проявление своих способностей независимо от общественного положения [9].

Термин «гуманизация» также имеет множество тождественных определений. Во всех случаях это сводится к признанию и уважению общечеловеческих ценностей, вниманию к людям. Соответственно, можно согласиться с выводом, что гуманистическая направленность физической культуры — это сфера, в которой человек, личность поставлены во главу всей физкультурно-спортивной деятельности, а сама деятельность направлена на удовлетворение потребностей. Человек в гуманистической сфере физической культуры рассматривается как потребитель физкультурно-спортивных услуг и обладатель не только определенной функциональной подготовленности, но и нравственных начал и моральной ответственности.

Гуманистические подходы к физкультурному образованию выступают сегодня в качестве общепризнанной идеи, что предусматривает приоритет целостного развития личности в единстве разума и чувства, духа и тела [9].

Современная система физической культуры в стране и в регионах сохраняет черты административно-командной системы управления, работает на спортивный результат, на показатели, при ориентации на которые в образовательном процессе гуманистические ценности слабо проявляются [3, с. 62]. Мы считаем, что такая тенденция сохраняет устойчивый характер, усиливая противоречия между массовым спортом и спортом высших достижений, что негативно сказывается на процессе гуманизации сферы физической культуры.

В управленческой практике в области физической культуры и спорта страны и регионов сложились две основные формы: государственная и общественная. Сохранились признаки административно-командной системы, когда приоритетное значение имеют результаты выступлений, а проблемы воспитания гармонически развитой

личности, оздоровления посредством физических упражнений носят в большей степени декларативный характер.

Подтверждением служат многочисленные нормативно-правовые акты в сфере физической культуры и спорта.

Мы проанализировали региональную нормативно-правовую базу Республики Коми в период с 2004 по 2017 годы. За этот период было принято более ста нормативных актов, отражающих заинтересованность властных структур в поддержке спорта высших достижений. Строительство комплексных спортивных объектов также предназначено в первую очередь для обеспечения непрерывного процесса подготовки сборных команд [13, 15].

На наш взгляд, все вышеуказанные документы были бы более практичны при наличии четкого механизма контроля за исполнением законодательных актов не правительственным органом, а советами или комиссиями, состоящими из представителей общественности. Немаловажен и тот факт, что разработка вышеуказанных документов проводится без участия научных кадров и общественного обсуждения. Если задачи выполняют, контролируют и отчитываются перед вышестоящими органами только государственные институты, в этом случае региональная политика не может быть, на наш взгляд, эффективной и не отражает мировых тенденций развития физической культуры, ее гуманизации.

В современном обществе в спорте высших достижений целью является результат и, соответственно, существует ряд противоречий: жестокость, омоложение спорта, использование запрещенных приемов и средств, допинг, коррупция и пр., что не может служить примером гуманизации физической культуры, так как система физической культуры может развиваться эффективно только при вовлечении широких масс населения в физкультурное движение.

Прежде всего следует подчеркнуть, что через государственную форму управления реализуется деятельность по развитию системы физической культуры и спорта, многообразная исполнительно-распорядительная деятельность осуществляется в следующих основных формах: установление нормативных актов управления и проведение организационных мероприятий.

В стране сложилась чрезвычайно богатая по содержанию и многообразная по форме система управления физической культурой, ко-

торая функционирует в виде следующих организационных моделей систем управления: государственных учреждений, добровольно организованного массового физкультурного движения, учреждений подготовки спортсменов-олимпийцев, самостоятельных занятий населения физическими упражнениями.

Общественный уровень управления включает общественные организации региона: федерации и спортивные клубы, общественные советы при органах исполнительной власти и пр. Следует отметить, что в советский период перечень негосударственных организаций был более обширным, и они оказывали влияние на формирование мировоззрения, воспитания здоровой и гармонически развитой личности, не вмешиваясь в проблемы спорта высших достижений.

В последнее время в российской управленческой литературе все большее внимание уделяется социально-педагогическому изучению физкультурных и спортивных интересов различных групп населения и мотивации физкультурно-спортивной деятельности, что должно содействовать процессу гуманизации физкультурного движения. Но в реальных условиях государственные органы управления физической культурой и спортом склоняются к поддержке спорта высших достижений, осуществлению грандиозных проектов по строительству сооружений и проведению крупных резонансных мероприятий [7; 16; 19 и др.].

На наш взгляд, процесс гуманизации сферы физической культуры может усилить деятельность в привлечении широкой общественности к проблеме контроля за деятельностью государственных органов управления.

Современное развитие системы региональной физической культуры, которое относится и к Республике Коми, практически является продолжением государственной политики советского периода, когда главные цели — воспитание гармонически развитой личности и оздоровление нации — на практике подменяются такими задачами, как развитие спорта высших достижений и доминирование в олимпийском движении. Соответственно, необходима переоценка реальной государственной политики в сфере физической культуры, что подразумевает наиболее перспективные направления: изменение целей управления; оптимизация школьной физической культуры (переход от физического воспитания к физкультурному обра-

зованию); пропаганду значимости средств, форм и методов физической культуры в системе подготовки учащихся к трудовой и общественной жизни.

Идеи и практический опыт Древней Греции внесли большой вклад в развитие гуманистических ценностей олимпийского движения и физкультурного образования, а некоторые мыслители и философы активно участвовали в олимпийских играх (Геродот, Платон, Лукиан, Пифагор и др.).

В Древней Греции могла идти речь о физическом образовании и более полной гармонии умственного, нравственного образования, воспитания, чем у какого-либо другого народа до настоящего времени [6, с. 30]. Это, по нашему мнению, свидетельствует об устойчивой тенденции гуманистической направленности физической культуры. Такие тенденции и стали определяющими в работах П. Ф. Лесгафта, научно обосновавшего связь физического воспитания с умственным и эстетическим воспитанием, при решающей роли нравственного [11, с. 287].

Гуманистическая направленность физического воспитания Киевской Руси отмечается в трудах Н. М. Карамзина, В. О. Ключевского и др. [8, с. 45; 10, с. 29]. Карамзин Н. М. подчеркивает: «Значение христианизации Древней Руси состоит прежде всего в том, что благодаря этому Русское государство перешло в качественно новое состояние в сфере духовности, нравственности, эстетики, культуры» [8, с. 86]. Можно отметить, что это не могло не отразиться и на культурной жизни общества, в том числе и в сфере физической культуры.

Во времена Средневековья нормы физического воспитания сводились к усиленному воспитанию воинских качеств и повышению боеспособности [1, с. 58; 4, с. 22; 17, с. 19]. Тем самым подтверждается факт, что в ту эпоху на европейском континенте, в Северной Америке и Восточной Азии произошел откат от гуманизации в сфере физической культуры.

В отечественной научной литературе долгое время бытовала точка зрения, что современная система физической культуры привнесена извне. Согласимся с тем, что в результате интеграционных процессов конца XIX — начала XX веков российская система физической культуры многое почерпнула из модных на тот момент гимнастических зарубежных систем. Но задолго до этого са-

мобытные формы физических упражнений и состязаний в Древней Руси отмечены в трудах отечественных историков Н. М. Карамзина и В. О. Ключевского. В них упоминаются и правила проведения кулачных боев князя Игоря, где запрещалось наносить тяжелые травмы противнику, и конные состязания казачества в IX—XI вв., тогда как в Западной Европе большинство состязаний сводилось к жестоким рыцарским турнирам, а церковнослужители запрещали практически все виды физических упражнений, считая это ересью.

Отечественными исследователями истории физической культуры получены веские доказательства, опровергающие мнение ряда зарубежных и отечественных исследователей, которые отвергали самобытность и естественность возникновения гуманистических принципов древнерусской системы физического воспитания, а также говорили о неприятии церковью каких-либо народных игр и физических упражнений.

На основании изучения фресок Софийского собора в Киеве и Киево-Печерского монастыря было доказано, что на Руси были широко распространены различные виды физических упражнений, а критика церковнослужителей главным образом была направлена против грубых, опасных занятий не только здоровья, но и для жизни людей [6, с. 40—41].

Русская церковь не была противницей народных игр и упражнений, а следуя православному вероучению, стремилась облагородить, гуманизировать народную физическую культуру; в более позднее время принимала меры по улучшению постановки физического воспитания в духовных семинариях и других духовно-учебных заведениях. Таким образом был заложен фундамент, ставший гуманистической основой, а в народной физической культуре нашли отражение этические и эстетические идеалы народа — творца истории, всей культуры человеческого общества [5, с. 47].

Прогрессивные мыслители того времени И. И. Бецкой, А. П. Протасов, М. Я. Мудров, Н. И. Новиков и др. предлагали наряду с физическим уделять большое внимание нравственному, духовному развитию человека. Учитывая приоритет военно-физической подготовки в середине XIX в., передовые умы российской интеллигенции (В. Г. Белинский, А. Г. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов) отстаивали идею гармоничности воспитания.

Значительную роль в формировании научных основ физического воспитания сыграли врачи Е. А. Покровский и Е. М. Дементьев. На страницах журнала «Вестник воспитания», основанного Е. А. Покровским, на первый план выдвигались пропаганда физического воспитания и проблемы физического и нравственного воспитания детей [5, с.79—80].

В Западной Европе первые предпосылки гуманизации физической культуры стали проявляться в XVI веке. В условиях абсолютизма школьное обучение и в области физической культуры не соответствовало теоретически уже требованиям проведения реформы [17, с. 24]. Можно подчеркнуть, что прогрессивные для того времени взгляды ранних социалистов-утопистов и сегодня являются актуальными и востребованными в современном постиндустриальном обществе.

Нельзя согласиться с мнением некоторых отечественных исследователей истории физической культуры и спорта, считавших, что в буржуазном обществе гуманистическая направленность физической культуры невозможна [4, с. 33—36]. Идеалы олимпизма были сформулированы в буржуазном обществе во второй половине XIX века именно западноевропейскими деятелями и учеными, в том числе и под влиянием основоположников теории физического воспитания российского исследователя П. Ф. Лесгафта и французского Жоржа Демени.

Середина XIX — начало XX в. характеризуется бурным ростом развития спортивных любительских организаций, а также признанием и соблюдением основных гуманистических принципов: запрета на участие профессионалов в соревнованиях любителей; неприятия жестокости в спорте; принципа честной игры; уважения личности и др.

Пьер Кубертен заявлял, что гуманизм как таковой может быть воплощен только в конкретных результатах и, будучи гарантией морального развития индивида, делает реальной возможность сравнения спортивных результатов на основе принципов олимпизма.

В настоящее время становится все более очевидным, что необходима ориентация физкультурного образования на освоение гуманистических ценностей, что наиболее эффективно при реализации аксиологического подхода, при переходе от традиционного к знаково-контекстному, активному и ценностно-ориентированному обучению [16].

Отсюда вытекает необходимость разработки организационно-педагогических условий и средств физкультурного образования и воспитания гуманистических ценностей личности.

Согласимся с мнением ряда современных отечественных исследователей в том, что освоение ценностей физической культуры обеспечивает формирование физической культуры и способствует проявлению социальной культуры личности [2; 12; 14; 16; 18; 19]. Но имеются противоречия, заключающиеся в потребности общества в творческой, гармонично развитой личности и недостаточной готовности педагогов к организации развивающей среды.

Процессу гуманизации воспитания в школе присущ противоречивый характер. С одной стороны, все признают ее необходимость, а с другой — ее практическая реализация происходит в рамках традиционной, классической парадигмы образования [19].

Кризис воспитания в современном обществе состоит в том, что оно утратило свои гуманитарные функции, перестало отвечать на существенные вопросы жизни — о ее смысле и цели, быть питательной средой духовного и нравственного развития личности. Что же касается нравственных принципов, то часто все решается просто: нравственно то, что приносит доход [14].

Ряд отечественных исследователей — В. К. Бальсевич, Л. И. Лубышева, Г. М. Поликарпова, В. И. Столяров — предлагают следующие пути и средства решения данной проблемы гуманизации спорта: 1) переход на принципы гуманистической педагогики и психологии; 2) активизация просветительской работы; 3) поиск и использование более гуманных видов спорта; 4) новая парадигма спорта: переход к «несоревновательной» модели спорта.

На наш взгляд, переход к «несоревновательной» модели спорта является преждевременным, поскольку состязательность не нарушает гуманистических принципов физкультурно-спортивной деятельности.

Предложенные разными авторами пути гуманизации спорта (детского в том числе) не исключают, а дополняют друг друга. Поэтому возникает необходимость их интеграции.

В настоящее время целостная научно обоснованная концепция данной интеграции «СпАрт» («**S**pirituality» — духовность, «**S**port» — спорт, «**A**rt» — искусство) была разработана В. И. Столяровым (1990).

Замысел проекта связан с одной из важных задач олимпийского движения, основанного на признании огромного социального значения, гуманистической ценности спорта [18].

Проект призван содействовать: формированию атлетов *homo olimpius*, облик которых соответствует гуманистическому идеалу гармонично и всесторонне развитой личности; осознанию участниками олимпийского движения этого идеала как важной ценности олимпизма; изменению общественного мнения о несовместимости занятий спортом на олимпийском уровне с гармоничным развитием, с достижением высоких результатов в других видах деятельности.

В некоторых странах успешно реализуются аналогичные проекты: во Франции — «Ассоциация друзей радуги»; в Германии — «Фамилиада»; в России — «Спортивная юность России» и др.

В работе В. И. Столярова приводятся факторы, на наш взгляд, наиболее полно характеризующие гуманистическую роль спорта в формировании личности и его социокультурное значение: позитивное влияние спорта на эстетическую культуру людей; примеры нравственного поведения в духе принципов «Фэйр Плей»; познавательные и эвристические возможности спорта, интегративная и миротворческая функции спорта в системе социальных отношений и др. [19].

Таким образом, исторический процесс освоения мира культуры ведет к глобальной переоценке роли гуманистической направленности физкультурного образования и воспитания. Освоение гуманистических ценностей физической культуры — это дополнительная возможность приобщения к ценностям культуры. В ходе нашего исследования подтвердилась мысль о том, что в Древней Руси был заложен фундамент, ставший хорошей площадкой для гуманизации физической культуры и спорта в стране. Весь ход исторического развития национальной системы физической культуры подтверждает то, что отечественная система физической культуры имеет сугубо национальные корни, а не импортирована. Несомненно, влияние европейской культуры присутствует, но только в определенной степени, дополняя ее содержательно.

По нашему мнению, ошибочным является мнение, что регулярные спортивные занятия и активный отдых населения, тем более его участие в спорте высших достижений, являются гарантом решения ряда проблем современного общества: нравственного совер-

шенствования, формирования здорового образа жизни, повышения нравственной и этической культуры, профилактики асоциального поведения, алкоголизма, наркомании. Однако гуманистический потенциал физической культуры как в прошлом, так и сегодня реализуется недостаточно эффективно. Груз противоречий современного спорта и его влияние на физическую культуру ощущается отчетливо. Особую сложность представляют педагогический и воспитательный процессы формирования и развития духовно-нравственных, творческих, этических, культурных ценностей личности. Можно отметить, что высокий гуманистический потенциал физической культуры не реализуется автоматически.

Сегодня назрела острая потребность в модернизации системы физической культуры и спорта в масштабе всей страны. Нужны серьезные преобразования массового спорта на региональном и муниципальном уровнях, определяющим должно стать создание структур спортивно-культурной направленности. Только взаимодействие двух важных социальных сфер — физической культуры и культуры — позволит решить проблему гуманизации региональной физической культуры. А это, в свою очередь, будет способствовать становлению и развитию гуманистически направленной региональной образовательно-воспитательной системы.

Таким образом, в качестве исторических предпосылок гуманизации отечественной физической культуры и спорта целесообразно рассмотреть: формирование гуманистических ценностей; идею гармоничности воспитания молодого поколения; развитие физкультурного образования с учетом тенденций и гуманистических традиций; необходимость разработки организационно-педагогических условий и средств физкультурного образования и воспитания гуманистических ценностей личности; использование группы гуманистических и педагогических ценностей, учитывая современные тенденции физкультурного образования.

* * *

1. Акчурин Б. Г. Диалектика духовного и телесного начал в свете нового понимания физической культуры // Теория и практика физ. культуры. 2002. № 6. С. 57—60.

2. Бальсевич В. К. Спортивный вектор физического воспитания в российской школе: монография. М.: Теория и практика физической культуры и спорта, 2006. 112 с.
3. Банников А. М. Управление развитием физической культуры и спорта в субъекте Российской Федерации // Теория и практика физ. культуры. 2002. № 2. С. 62—63.
4. Голощапов Б. Р. История физической культуры и спорта. М.: Академия, 2001. 163 с.
5. Деметр Г. С. Очерки по истории отечественной физической культуры и олимпийского движения. М.: Советский спорт, 2005. 324 с.
6. Деметр Г. С., Никитенко Н. Н. Фрески Софийского собора в Киеве как один из источников изучения физической культуры Древней Руси // Теория и практика физ. культуры 1988. № 6.
7. Зотова Ф. Р. К вопросу о современных тенденциях развития спорта // Теория и практика физ. культуры. 2001. № 2. С. 39—42.
8. Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 2002, 245 с.
9. Ким С. В. Валеологическая безопасность научно-методической деятельности педагога. СПб.: СПбГУЭФ, 2005. 311 с.
10. Ключевский В. О. Краткое пособие по русской истории. М.: Прогресс, 1992. 229 с.
11. О некоторых вопросах в области физической культуры и спорта в Республике Коми: Закон Республики Коми № 91-РЗ от 18.09.2008. URL: http://www.sportrk.ru/page/dokumenty.strategicheskie_dokumenty/ (дата обращения 07.06.2018).
12. Лесгафт П. Ф. Собрание педагогических сочинений. М.: Физкультура и спорт, 1951—1956. Т. 1. С. 287.
13. Лубышева Л. И. Спортивная культура в школе. М.: Теория и практика физической культуры и спорта, 2006. 174 с.
14. Поликарпова Г. М. Олимпийское образование и воспитание как предмет педагогического исследования: автореф. дис. ... докт. пед. наук. Великий Новгород, 2003. 45 с.
15. Развитие инфраструктуры физической культуры и спорта в Республике Коми (2012—2013 годы): Долгосрочная республиканская целевая программа. Постанов. Правительства Республики Коми. №46, от 14.02.12.

URL: [http://www.sportrk.ru /page / dokumenty.strategicheskie_dokumenty /](http://www.sportrk.ru/page/dokumenty.strategicheskie_dokumenty/)
(дата обращения 07.06.2018).

16. Сапожникова Н. В. Воспитание гуманистических ценностей у студентов вуза физической культуры в процессе изучения иностранного языка: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2005. 27 с.

17. Столбов В. В. История и организация физической культуры и спорта. М.: Просвещение, 1982. 286 с.

18. Столяров В. И. Спорт и искусство: альтернатива — единство — синтез. М.: Гуманитарный центр «СпАрт» РГАФК, 1996. 179 с.

19. Столяров В. И. Модернизация физического воспитания и физкультурно-спортивной работы в общеобразовательной школе. М.: Теория и практика физической культуры, 2009. 320 с.

УДК 130.31; 7.01

А.-К. И. Забулионите

**Художественно-историческая экспозиция живописи
и современный зритель.
Как мы понимаем воспитание искусством?**

*Предприимчивость художественной жизни –
сколь бы насыщенной ни была она,
как бы ни суетились тут ради самих творений —
способна достичь лишь этого
предметного представления творений.
Но не в том их бытие творениями.*

М. Хайдеггер.

Исток художественного творения

Тенденции коммерциализации всех сфер жизни проникают и в деятельность художественных музеев, которые в современной культуре остаются одним из немногих потенциальных мест экзистенциальной коммуникации. В статье анализируется современный зритель музея и ставится вопрос: что может ему открыть встреча с художественно-исторической экспозицией? Обращается внимание на перспективность мысли М. Хайдеггера, который выявил сущность художественного творения и представил историю искусства как возможность прожить историю истины в образах мира.

Ключевые слова: музейное образование, музейный зритель, антропология, картина мира, сущность искусства, философия искусства, экзистенциальная коммуникация, культурология.

A.-K. Zabulionite. Artistically-historical exhibition of paintings and contemporary audience. How do we understand education through art?

Trends to commercialize all the spheres of life seep into the activities of art museums, which remain one of the few potential places of existential communication. The article analyzes the museum's contemporary audience and raises the question - what can a meeting with the artistically-historical exhibition reveal to

the visitor? Attention is drawn to the prospects of the Heidegger's thought, who uncovered the essence of artistic creativity and represented the history of art as a possibility to live the history of the truth in the visions of the world.

Keywords: *Museum education, museum audience, anthropology, world-view, essence of art, philosophy of art, existential communication, culturology.*

Воспитание искусством является важнейшей составляющей системы образования. В сложном и многоуровневом процессе инкультурации человека, охватывающем не только специальные знания и ориентацию в разных областях жизни, художественные образы играют важнейшую роль в формировании эстетически-эмоционального целостного мировосприятия. Но особую актуальность оно обретает в современном мире в контексте возрастания технизации и грядущей цифровизации повседневной жизни. Современный человек стал умнее и рассудительнее. Опираясь на науку и технику, как никогда еще в истории, он почувствовал себя обеспеченным всем необходимым и комфортным. Но стал ли он счастливее, лучше и нравственнее? Наполнилась ли его жизнь более глубокими смыслами?

Начиная со второй половины XX века проблема человека нарастает, а в конце века заговорили об антропологическом кризисе, об опустошённом человеке. Современная система обеспечения человека, возросшая до огромного рационально устроенного механизма, превращает человека в функцию, а разложенное на функции существование человека утрачивает свой смысл. Человек лишается субстанционального измерения жизни. В предчувствии этого в середине XX века формируется философия экзистенциализма. Один из наиболее видных ее представителей К. Ясперс весьма точно выразил духовную ситуацию человека: «Там, где мерой человека является средняя производительность, индивид как таковой безразличен. Незаменимых не существует. То, в качестве чего он был, он — общее, не он сам. К этой жизни предопределены люди, которые совсем не хотят быть самими собой; они обладают преимуществом. Создается впечатление, что мир попадает во власть посредственности, людей без судьбы, без различий и без подлинной человеческой сущности» [8, с. 311].

Непрекращающаяся турбулентность во всех сферах современной жизни в последние десятилетия охватила разные культуры и

цивилизации. Усиленное продвижение проектов глобализации и либерализации всех аспектов жизни подкреплялось постмодернистскими умонастроениями, размывались основы целостности культуры. Ныне мы живем в поисках и идем навстречу новым формам и регулятивам мировых процессов. Но что это означает в сфере духовной жизни — не понятно, остается множество открытых вопросов. Вопрос человека и целостной картины мира в его сознании сегодня остается актуальным и открытым, несмотря на то, что уже три десятилетия ведется речь об антропологических проблемах, диссоциации социума и сознания человека, а вслед за этим о нарастающих проблемах адаптации человека в современном мире и сужающейся сфере его экзистенциального бытия.

Реагируя на духовную ситуацию современности, музеи изобразительного искусства во всем мире стремятся обновить формы своей деятельности в культуре. Именно это подчеркнул директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский: «Эрмитаж признан одним из главных музеев мира не только за свои коллекции, но и за то, что выполняет свою главную миссию — воспитывать хороший вкус, формировать своей деятельностью честь нации, находиться на передовых рубежах защиты культуры» [7, с. 3].

Активность музеев в социуме, возрастающий интерес и к музейной педагогике, их ориентация на многосложную современность, не позволяют ныне работать в старых формах, а поиски новых иногда обнаруживают весьма серьезные проблемы, оборачиваясь иногда опасными тенденциями. Разумеется, это встречается не только в музейной педагогике, но и во всей художественной жизни, повернувшейся к предприимчивой современности. Это проявляется даже в той, на первый взгляд «невинной», тенденции описывать разные аспекты художественной жизни в терминах рыночной экономики. Такое употребление можно встретить даже в недавно увидевшем свет издании Эрмитажа: «Задача сохранения культурного наследия человечества уже не кажется им [музеям] исчерпывающей их предназначение. Все чаще музеи поворачиваются «лицом к людям», соревнуясь друг с другом в «клиентно-ориентированном» подходе, изобретая форматы, позволяющие эффективнее вовлекать граждан в интерактивное общение с сокровищами музейных коллекций. Институты культуры начинают рассматривать себя как часть обще-

ства, стремясь интегрироваться с другими институтами и процессами, усилить синергетический эффект от такой интеграции с пользой для себя, своих партнеров и представителей различных слоев общества» [7, с. 8]. В этом же духе специалисты по программам музейного образования рассуждают в терминах «потребителя» и «потребления искусства» [3, с. 4, 7].

Разумеется, реновация форм активности музеев в условиях современности необходимы. Но каковы должны быть новые формы, чтобы не обесценилась сущность искусства, смысл и место музея в культуре? Это определяется ответом на вопрос: что может пробудить в человеке искусство, «красота как способ, каким бытийствует истина в искусстве» (М. Хайдеггер). Это измерение не должно уйти из деятельности музеев и музейной педагогики в ситуации современной культуры и современного человека, которые в последние десятилетия претерпели огромные перемены. В этой статье мы и обратимся к некоторым аспектам этого многосложного вопроса, ставшего перед музеями и музейным воспитанием сегодня.

1. Классика и зритель: меняющаяся величина

Если мы хотим избежать коммерциализации и потребительства, проникающих в пространство духовно-эстетического, перед нами стоит задача соотнести традиционные подходы методистов, экскурсоводов и педагогов музеев с современными духовно-мировоззренческими ориентирами. Прямолинейное «использование» шедевров и мировых имен в «клиентно-ориентированном подходе», без обременения вдумчивым и нелегко достигаемым подходом к современному посетителю разрушает особую ауру музея, дискредитирует его как особое смысловое пространство культуры. Понимание смыслового пространства музея в мире культуры как своеобразного сакрального места должно остаться основой, на которую опираются все последующие методические принципы работы со всеми категориями зрителей. В том числе и основой для современных экспериментов в пространстве музея. А тем, кто всуе предпринимательских забот забывает про основной смысл искусства, можно напомнить экзистенциальную встречу Тяпушкина с Венерой Милосской в рассказе Г. Успенского «Выпрямила».

Оставляя в стороне вопросы современного искусства (это тема особая), обратимся к концепции представления классики изобразительного искусства. Пережив все «концы» — истории, науки, философии, искусства, человека — сегодня по-новому к нам возвращается потребность в классике, бросающей свой вечный свет в меняющуюся историю человечества. Казалось бы, классика величина постоянная, и методические принципы экспозиции музея ясны: представить памятник в его эпохе, выявляя особые художественные характеристики. На самом деле этот вопрос не является таким простым, ибо в самой установке создания экзистенциального коммуникативного пространства с произведением искусства постоянной величиной не является публика. Поэтому методические принципы представления экспозиции музея всегда предполагают исследование современного зрителя.

Теоретические проблемы эстетического восприятия искусства — исторической и социальной динамики искусства, в том числе восприятие разного вида искусств — интересовали исследователей уже с конца XIX века. В музеологии существует большой корпус работ зарубежных и российских исследователей, обсуждающих социологические, психологические, эстетические аспекты восприятия изобразительного искусства. Кроме теоретических работ, особенно со второй половины XX века, в России повышенное внимание уделяется изучению восприятия изобразительного искусства в различных музеях (Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств). Эти исследования проводятся на основе комплекса эстетических, психологических и социологических подходов (И. А. Богачева, Т. И. Галич, А. В. Губарев, П. Ф. Губчевский, В. Н. Козиев, Л. Я. Петрунина, М. В. Потапова, В. В. Селиванов, С. П. Стародубцев, В. В. Сухов, А. Б. Угаров и др.). Но накопленный богатый материал эмпирических исследований и сегодня не получил достаточного уровня осмысления. Некоторые ученые полагают: если эти исследования проводятся по разной методике, что затрудняет соотношение полученных результатов, существующий разрыв между эмпирическими данными и теоретическим уровнем осмысления проблемы восприятия не позволяет представить более целостную картину зрительской аудитории. И действительно, анализ

зрителя традиционно остается наименее изученным. Но представляется, что проблема анализа зрительского восприятия затрудняется вовсе не разной методикой. Она требует выхода на философско-теоретический уровень исследования, позволяющий осмыслить результаты восприятия изобразительного искусства в более широком контексте культуры.

Зритель в истории искусства не является величиной константной. Контекст культуры, ее фундаментальная метафизическая позиция здесь является определяющей. Именно он, историко-метафизический горизонт культуры, определяет «взгляд» зрителя. И это очевидно. В космоцентрическом горизонте сознания древний грек, созерцая красоту статуи, постигал эстетическую тайну — гармонические пропорции золотого сечения. В средневековом теоцентризме икона как символ отсылала верующее сознание к полноте Божественного сияния. В антропоцентрическом горизонте Ренессанса появляется новый вид изобразительного искусства и новый зритель. Причем живопись как вид искусства является гораздо более связанным с научным мировоззрением, чем может показаться человеку, не погруженному в историю философской мысли. Картина иллюзорна — она проектирует трехмерное пространство в плоскость, но в то же время посредством пространственной и цветовой перспектив достигает воспроизведения реальности. Именно имитация реального пространства требует от живописца аналитичности и владения техникой изображения планов. Аналитичность методов роднит ее с наукой Нового времени, имеющей такой же аналитико-констеллирующий характер. Познание в Новое время строится на субъектно-объектной оппозиции, которой не знали ни античная, ни средневековая формы знания. Такой тип познания становится возможным только тогда, когда человек научается выходить из жизненной связи с окружающей его средой, когда он расстается с ней, отходит от нее, чтобы посмотреть на нее со стороны. Возможность выйти из мира, чтобы рассмотреть этот мир без себя, является фундаментальной предпосылкой познавательного отношения, которое сформировалось в Новое время. Такой навык отстранения от мира мы обнаруживаем и в перспективной живописи, в которой зритель как субъект выталкивается из пространства картины как объекта. Но в то же время в картине объективируется субъективное восприя-

тие: представления, эмоции, настроения художника, окрашивающие пейзаж, портрет или натюрморт.

Субъектно-объектная оппозиция сущностным образом раскрывает принципиально новое отношение картины и зрителя. В картине зритель встречается не с изображением фрагмента реальности, а с объективированными представлениями другого субъекта — с его субъективным миром. Так картина предстает как медиум встречи двух субъектов — художника и зрителя. Если говорить об истории западного искусства, объективированная субъективность внутри истории Нового времени претерпевает внутреннюю эволюцию: возникают эстетические течения — реализм, романтизм, мистицизм, импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, экспрессионизм, кубизм и другие. Такого не знало ни древнегреческое искусство, в котором художник подражал гармоническому порядку космоса, ни тем более средневековая иконопись, которая вообще не подводится под категории искусства. Объективированная субъективность в картине стала возможной только в антропоцентрическом горизонте сознания, как и научная форма знания Нового времени. Метафизика картины в ее родстве с научным мировоззрением раскрывается М. Хайдеггером в статье «Время картины мира». Чтобы возникла такая картина в искусстве, сам мир должен быть понят как картина: «Картина мира, сущностно понятая, означает таким образом не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины» [4, с. 49].

2. Актуальность М. Хайдеггера и его «Источа художественного творения»

В статье «Исток художественного творения» (1935/36) Хайдеггер обращается к вопросу о сущности искусства, связывая искусство с истиной бытия. Субъект (художник) объективирует свой мир, или, выражаясь языком Хайдеггера, творение есть тот «просвет» который выхватывает бытие из сокрытости. В своей сути мысль Хайдеггера ясна, но путь его рассуждений раскрывает ряд принципиально важных моментов для понимания сущности искусства и его восприятия зрителем. Поэтому вкратце воспроизведем логику его рассуждений.

Согласно Хайдеггеру, искусство есть сфера бытия, неотчуждаемая в рефлексии. Исток художественного творения и художника есть искусство. Исток есть происхождение сущности. Хайдеггер обращается к картине Ван Гога, чтобы раскрыть эту «уходящую» из технизированного, механизированного бытия человека суть искусства. «Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных собраниях. Но разве как творения, как таковые? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? Творения здесь доступны и для общественного, и для индивидуального потребления, для наслаждения ими. Администрация учреждений берет на себя заботу о сохранности творений. Знатоки и критики искусства ими занимаются. Торговля художественными предметами печется об их сбыте. Искусствоведение превращает творения в предмет особой науки. А сами творения — встречаются ли они нам во всей этой многообразной деятельной суете?» [5, с. 281]. Проблема экзистенциальной встречи с искусством схвачена точно и в ее сути.

Хайдеггер вопрошает, в чем же состоит бытие творения творением, и обращает внимание на две сущностные черты творения. Одна черта творения — «мир». «Быть творением — значит восставлять свой мир», причем мир философ понимает не как простое скопление вещей. «Мир бытийствует, и в своем бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе. Мир не бывает предметом — он есть та непредметность, которой мы подвластны...[...] Творение, будучи творением, воссоставляет свой мир. Творение в своей разверстости содержит разверстость мира» [5, с. 284]. Другая черта творения — «земля», которую Хайдеггер понимает как сущность вещества (тяжесть камня, гибкость дерева, блеск железа, светлоту и темноту краски, звучание звука). Он подчеркивает, что творение, в отличие от рационально-аналитического отношения к земле, дает земле быть землею. Но если мы начнем рассудительно внедряться в землю — она исчезнет: «Земля такова, что всякое стремление внедриться в нее разбивается о нее же самое. Земля такова, что всякую настойчивость исчисления она обращает в разрушение. Как бы ни кичилась разрушительная настойчивость видимостью своей власти, видимостью развития и прогресса в обlique научно-технического опредмечивания природы, эти власть и

господство навеки останутся бессилием желаний. В своей открытой просветленности земля как таковая является лишь тогда, когда она принимается и охраняется как земля сущностно не размыкаемая...» [5, с. 286]. Таким образом, восставление, воздвижение мира и составление земли суть две сущностные черты бытия творения творением. Причем бытие творения состоит в ведении спора мира и земли, в котором совершается истина. В истолковании истины Хайдеггер исходит не только из своего учения о глубинной онтологии, но обращается и к древнегреческому доплатоновскому пониманию истины как несокрытости (*aletheia*). Таким образом, он связывает искусство и истину и проводит четкое разведение истины и научного знания. «Наука же, напротив, не есть изначальное совершение истины, но каждый раз есть разрабатывание уже разверстой области истины, а именно разрабатывание ее путем постижения и обоснования всего правильного как правильного возможного и правильного необходимого, что появляется в округе истины. Если же наука, выходя за пределы правильного, приходит к истине и таким образом к существенному обнажению сущего как такового, она становится философией» [5, с. 297].

В творении совершается истина: «Картина, являющая крестьянские башмаки, стихотворение, являющее в слове римский фонтан, — они не только изъясляют (если они что-то изъясляют), что́ есть такое сущее по отдельности, но они дают совершиться несокрытости как таковой — в отношении к сущему в целом... А тогда просветляется скрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. *Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость*» [5, с. 293]. Но истина как несокрытость не есть ни свойство какого бы то ни было сущего, ни свойство суждений: «открытое место среди сущего никогда не бывает раз и навсегда данной неизменной сценой, где вечно поднят занавес и где разыгрывается игра сущего. ... Несокрывтость сущего никогда не бывает неким только наличествующим состоянием — несокрытость сущего есть совершение» [5, с. 291]. И отсюда проистекает хайдеггеровское понимание историчности истины и искусства как основы истории. «Искусство совершительно, исторично, и как таковое оно есть созидательное охранение истины внутри творения. ...Искусство как учреждение

сущностно совершительно, исторично. Это значит не только то, что у искусства есть история в поверхностном и внешнем смысле, что оно встречается наряду со всем прочим в чреде времен и притом изменяется и исчезает со временем, что оно историческому знанию представляется в разных видах, но это значит, что *искусство есть история в существенном смысле: оно закладывает основы истории (выделено мной. — А.-К. З.)*» [5, с. 309].

Искусство дает истечь истине. И тут Хайдеггер показывает внутреннюю и глубинную связь художественного творения и культуры (духовного измерения культуры): «Исток художественного творения, то есть вместе исток создателей и исток охранителей, а следовательно, исток совершительно-исторического здесь-бытия народа, есть искусство. Это так, поскольку искусство в своей сущности есть исток — выдающий способ становления истины, становящейся благодаря искусству сущей, а потому и совершительно-исторической» [5, с. 309]. Хайдеггер поясняет, почему он так вопрошает о сущности искусства. Это для того, чтобы затем в более собственном смысле слова спросить: «продолжает ли искусство быть истоком и в нашем здесь-бытии, в нашем исторически свершающемся, или же искусство перестало быть таким истоком, может ли и должно ли искусство быть истоком и в каких именно условиях» [5, с. 309].

Такое размышление, как подчеркивает Хайдеггер, не может принудить искусство быть и становиться, но «только такое видение приуготовливает творению его пространства, созидателю его пути, охранителю его место» [5, с. 309]. Только исходя из такого видения решается вопрос: может ли искусство быть истоком «или же искусство должно оставаться вторением, добавляющим и дополняющим, чтобы находиться тогда рядом с нами наподобие любого ставшего привычным и безразличным явлением культуры»? [5, с. 309—310].

Хайдеггер расходится с традиционным искусствоведческим пониманием искусства как мимесиса (подражания, имитации, вторения). Примером такого понимания мимесиса как «сущности и самостоятельной ценности искусства» [6, с. 9] является недавно увидевшая свет монография М. А. Чернышовой «Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма». Но не в этом смысле о сущности искусства спрашивает Хайдеггер. Исток художественного творения в его понимании есть просвет бы-

тия. Еще раз обратим внимание на субъективное основание глубокой онтологии Хайдеггера, на ее исток в *Dasein*. Искусство есть рождение «мира», а не подражание. «Мир» и «земля» — просвет и бросок. Человек — посланник бытия. Он брошен в истину бытия. Он «пастух бытия», в сохранении которого состоит его забота.

3. О чем может поведать история изобразительного искусства?

Как отметил известный специалист в области философской антропологии Б. В. Марков, человека можно назвать «мирообразующим» в том смысле, что он собирает и пишет текст мира. Мир человека или культуру, как известно, с эпохи Ренессанса начали определять как не-природу, то есть через противопоставление ей. Но в то же время культура мыслится как существующая в неразрывной связи с природой. Однако проблема и опасность, возникающая ныне, заключается в том, что по мере цивилизационного процесса человек дистанцируется от окружающей среды и полностью уходит в «мир». «Мир — это положение, занимаемое человеком, это нечто, во что он попадает и что выходит за пределы окружения, «при-сутствия»» [2, с. 119]. Этот процесс — дистанцирования человека от окружающей среды и уход в «мир» — тенденция последних десятилетий нашего времени, ставящая человеческую цивилизацию перед глобальными опасностями. Постмодернистские умонастроения оставили свой след. Равнодушие к истине даже в философской мысли со всей очевидностью проявляется в крайних формах конструктивной гносеологии. Меняющиеся ориентиры научного знания поворачиваются на комфорт человека. Отрыв от природы и уход в замкнутый мир культуры, организованной продуманно и рационально. Культура определяется не через противопоставление природе. Она все больше начинает превращается в виртуальное пространство.

Мир современного человека существенно изменился. В техническом порядке существования для обеспечения масс сфера экзистенциального бытия человека сужается до теряющейся величины. Профессор философии Гренобльского университета эту тенденцию выразил как наступающую эру пустоты в современном диссоциированном на индивиды мире [1]. Представляется, что по мере возраста-

ния цифровизации жизни эти тенденции будут проникать в жизненный мир человека все дальше, оборачиваясь в огромную антропологическую проблему. Уже сегодня мы являемся свидетелями, как человек самозабвенно и восхищенно своими возможностями продолжает опасно терять связь с реальностью: его воля направлена уже не только на созидание виртуального мира, на трансформацию всех его координат, но и на трансформацию своего тела и памяти. Все это вкупе с инновациями и цифровизацией, проникающей во все сферы повседневности, будут только усиливать процессы и темпы трансформации бытия человека. Вслед за радикальными изменениями социальной позиции, можно полагать, трансформацию будет претерпевать и художественное сознание зрителя, изменение которого, как известно, является своеобразным фокусом культурных процессов.

Кто он — будущий зритель, который придет в музеи несколько лет спустя? Каковы будут его ожидания от встречи с искусством? Для философской антропологии, философии культуры и культурологии этот вопрос сегодня остается открытым. Другой вопрос о том, как впредь будут выстраиваться человеческие общности. Ведь поиски единства были и остаются поистине вечной проблемой человека, а способы их выстраивания изменчивы. Как полагает Б. В. Марков, «единство людей на почве разума, науки, культуры, единство публики на почве общего вкуса, единство на почве просвещения и чтения книг, единство на почве идеологии — все эти проекты кажутся уже не соответствующими современности» [2, с. 429]. То, что пришло им на смену — это интернет.

В современном мире, возникающем в качестве аппарата обеспечения существования, человек превращается в обеспечивающую его функцию. Все технические и экономические проблемы внедряются в бытие человека и ныне принимают уже планетарный масштаб. Учитывая эти современные процессы, музеи не должны остаться в позиции спокойного наблюдателя, но не должны и стремиться стать наравне с «обеспечением» жизни. Искусство обладает особой силой раскрыть потаённые смыслы. И сегодня оно, конечно, остается одним из самых надежных убежищ, взывающих к экзистенции. Но какое место будет принадлежать искусству в формировании общности людей, уже живущих в интернет-сообществе? Останется ли искусство одним из способов единения людей, медиумом экзистенци-

альной коммуникации в культуре цифрового общества? И какими методами и формами оно сможет осуществить свою медийную функцию? Представляется, что в поиске ответов на эти вопросы музей может узреть и новые смыслы своей интегрированности в современную реальность.

В связи с этими проблемами все больше возрастает актуальность интереса к истории классического искусства. История живописи остается историей бытия, включая и ее забвение бытия всего сущего. Но будет ли эта история как внутреннее содержание творения трогать зрителя? И сочтут ли методисты, экскурсоводы и музейные педагоги нужным и важным раскрыть бытийные измерения шедевров и саму историю бытия, в них скрытую, в том хайдеггеровском смысле: «Искусство есть история в существенном смысле: оно закладывает основы истории»? Или, раскрывая предметное, художественное и эстетическое существование художественного творения, они останутся в пределах искусствоведческого профессионализма? Если прислушаться к мысли Хайдеггера, то в искусстве, в его истории, человек имеет возможность прожить историю истины в образах мира. Разумеется, эти неспецифические аспекты художественного творения трудно представить зрителю, оставаясь в привычных пределах компетенции искусствоведов и педагогов. Ставя перед собой цели такого масштаба, музейная педагогика, да и организация экскурсионно-просветительской работы, неизбежно будет передвигаться в междисциплинарное пространство, в котором будет пересекаться с основательными вопросами о мире и человеке, как они обсуждаются в философской антропологии, философии культуры и культурологии.

В организации духовного пространства, в котором будет складываться встреча художника—картины—зрителя, свершаться экзистенциальная коммуникация современного зрителя с историей искусства, музейной педагогике и экскурсионной деятельности всегда принадлежала важная роль. Такой она остается и в современном мире, который претерпел колоссальные изменения. Поворачиваясь к экзистенциальным проблемам современного человека и вызовам времени, музейное воспитание и воспитание искусством входит как важнейшая составляющая в современную архитектуру системы образования, которая является инкультурацией человека и не мо-

жет быть редуцирована до профессионального образования «одномерного человека» как социальной функции.

* * *

1. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. М., 2001. 336 с.

2. Марков Б. В. Человек в условиях современности. СПб., 2013. С. 432.

3. Рахманова Л. Я. Применение методов социологических исследований в разработке и оценке качества программ музейного образования. URL: <http://belozermus.ru/wp-content/uploads/2016/03/Рахманова-Л.Я..pdf> (дата обращения: 15.06.2018).

4. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 43—62.

5. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XX—XIX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 264—312.

6. Чернышева М. А. Мимезис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб., 2014. 392 с.

7. Эрмитаж для города и горожан: Результаты оценки экономического и социального вклада музея в жизнь Санкт-Петербурга. СПб., 2014. URL: https://eu.spb.ru/images/pdf/EUSP_to_the_Hermitage_research_2014.pdf (Дата обращения 15.06.2018).

8. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. 527 с.

УДК 371.378

О. И. Зезегова

Сетевое обучение: зарубежный опыт

В статье рассматривается сетевое обучение с позиций методологии коннективизма. Изучается законодательный механизм создания совместных университетов, а также практический зарубежный опыт финансирования при учреждении консорциумов университетов.

Ключевые слова: сетевое обучение, коллаборационистское обучение, сетевое совместное обучение, электронное обучение, мобильное обучение, дистанционное обучение, интерактивное обучение, консорциум, международное образовательное законодательство.

O. I. Zezegova. Networked learning: foreign experience

The article deals with the network training in terms of the methodology of connectivity. It studies the legislative framework for the creation of joint universities, as well as practical experience in financing upon the establishment of consortia of universities.

Keywords: networked learning, collaborative learning, collaborative networked learning, electronic learning, mobile learning, distance learning, online learning, consortium, international education law.

Сетевая форма реализации образовательных программ является новеллой российского образовательного права. Появление в российском законодательстве этого явления связано не только с развитием образовательных технологий, но в большей степени вызвана образовательной политикой, нацеленной на повышение качества образования, обеспечение высокой степени доступности образования, использование передовых практик в образовательном процессе с применением достижений науки и техники, а также опыта зарубежных стран.

В зарубежной научной литературе существует несколько теоретических подходов, объектом исследования которых являются сети.

Первоначально, а именно в 1970—80-е гг., сетевое взаимодействие ассоциировалось исключительно со способом интеграции экономических субъектов, основанной не на иерархичных вертикальных структурах, а на демократичных горизонтальных вариантах организации бизнеса. Со становлением информационного общества, экономики знаний информация и знания стали главными ценностями общества. При этом нематериальная природа знания и возможность его тиражирования с помощью информационно-коммуникационных технологий без каких-либо значительных экономических издержек придала знаниям особые свойства. Знания являются социальным капиталом, который достаточно легко генерировать, передавать и преобразовывать, невзирая на территориальные границы. В настоящее время сетевое образование методологически опирается на коннективизм Джорджа Сименса [12] и Стивенса Даунса [9]. Авторы определили основные характеристики и особенности процесса обучения в эпоху цифровых технологий, выражающиеся в массовом сотрудничестве, идеологии открытых образовательных ресурсов.

Таким образом, сетевое образование, методологически обоснованное теорией коннективизма, главная суть которой сводится к тому, что обучение в современном информационном обществе происходит в условиях постоянно меняющейся и динамично развивающейся «учебной паутины» и на принципах горизонтальных связей (модель «равный равному»), до сих пор не получило общепринятого определения в зарубежной научной литературе.

Изучение англоязычной литературы сетевого обучения выявило употребление следующих терминов: «сетевое обучение» (networked learning), «совместное/коллаборационистское обучение» (collaborative learning), «сетевое совместное обучение» (collaborative networked learning), а также «электронное обучение» (E-learning, electronic learning, «electronic tutoring», E-tutoring), «мобильное обучение» (M-learning, mobile learning), «дистанционное обучение» (distance learning), «интерактивное обучение» (online learning).

Одним из первых стал употребляться термин «дистанционное обучение», которое, по мнению западных историков образования, переросло в самостоятельную форму образования [8; 11]. Однако в настоящее время все больше используется термин networked learning. Ланкастерский университет провел ряд конференций по сетевому

му обучению и сформулировал следующее определение: «Мы определяем «сетевое обучение» как обучение, в котором информационные технологии используются для продвижения связей: между студентами, между студентами и преподавателями; между учебным сообществом и его учебными ресурсами, что позволяет обучающимся углублять свои знания и расширять возможности, которые они считают важными и которые могут самостоятельно контролировать. Примерами сетевого обучения может являться работа с онлайн-материалами и интерактивное взаимодействие с людьми. Однако использование онлайн-материалов не является достаточной характеристикой для определения сетевого обучения. Взаимодействие между людьми в сетевых средах обучения может быть синхронным, асинхронным или и тем и другим. Взаимодействие может осуществляться через текст, голос, графику, видео, общие рабочие области или комбинации этих форм. Следовательно, пространство возможностей для сетевого обучения огромно» [6].

Перейдем к рассмотрению сетевого взаимодействия за рубежом в законодательстве. Первым шагом к сетевому взаимодействию стал Социальный протокол как часть принятого 7 февраля 1992 года Маастрихтского договора [2]. В дальнейшем этот процесс разрабатывался специальным документом — Болонской декларацией Европейского пространства высшего образования [1].

Решение о создании консорциума университетов происходит на международном уровне путем подписания двухсторонних или многосторонних договоров по решению руководства государств — участниц соглашения. Основанием для такого договора являются: национальное законодательство участников, уставы и локальные акты университетов, создающих консорциум.

Рассмотрим механизм открытия консорциумов на примере Вьетнама. Первым шагом стало принятие национального законодательства — государственного декрета № 18/2001/ND-CP от 04.05.2001 г., который позволил открывать зарубежные культурные и образовательные учреждения на территории Вьетнама. В 2009 г. в Ханое (Вьетнам) состоялось второе совещание по образованию «Форум Азия—Европа» (ASEM), на котором было принято решение о создании Секретариата ASEM для координации сотрудничества в системе образования двух регионов. В результате этой работы

в октябре 2010 года было принято решение ректоров стран «Форума Азия—Европа» [7], а чуть позже, в ноябре 2011 года, — «Азиатско-Тихоокеанская региональная конвенция о признании квалификаций в области высшего образования» [5]. Осенью 2012 г. на встрече, проходившей в Китае, был обсужден проект «Декларации о взаимном сотрудничестве в области признания квалификаций высшего образования между Европейским и Азиатско-Тихоокеанским регионами», который снял преграды по сотрудничеству между государствами Европы и Азиатско-Тихоокеанского региона. В результате этих соглашений появилась возможность интернационализации вьетнамского образования. В июне 2008 г. заместитель премьер-министра и министр образования и подготовки кадров Вьетнама Нгуен Тхиен Нян с одной стороны и министр университетов и исследований Франции Валери Пекресс с другой стороны подписали соглашение о создании Вьетнамо-Французского университета науки и технологии в Ханое (University of Science and Technology Hanoi (USTH)), в состав которого вошли 40 университетов и научно-исследовательских институтов Франции. 12 февраля 2009 г. премьер-министр Вьетнама Нгуен Тан Зунг подписал Указ № 2067/с QD-ttg о создании Университета науки и технологии (USTH) на территории парка высоких технологий «Нòa Lạc» [10]. При создании совместного университета в качестве юридического лица были предусмотрены условия и объем финансирования со стороны государств, участвующих в организации консорциума: 190 млн долл. в виде кредита выделил Азиатский банк развития, 100 млн долл. — французское правительство, 23 млн долл. — Министерство образования и подготовки кадров Вьетнама [4, с. 25]. Через некоторое время были открыты Вьетнамо-Германский (2013) и Вьетнамо-Японский (2014) университеты. Правовой базой для создания таких университетов также стали двухсторонние соглашения государств-участниц и указ премьер-министра Вьетнама. Финансирование возложено на обе стороны, но в разных объемах. Так, при создании Вьетнамо-Японского университета основным инвестором выступает Япония: 313 млн долл. вложили японский фонд ОДА (ODA Fund) и японские предприятия, со стороны Вьетнама поступило 52 млн долл. из государственного бюджета.

Обратимся к опыту Китая, где активно создаются совместные университеты: Университет Ноттингема в Нинбо (The University of

Nottingham Ningbo China), Совместный университет Сианьского политехнического и Ливерпульского университетов (Xi'an Jiaotong-Liverpool University), Университет Гуанвей-Ланкастер (Guangwai-Lancaster University), Совместный Вэньчжоу-Кинский университет (Wenzhou-Kean University), шанхайский кампус Нью-Йоркского университета (New York University Shanghai), Университет Дьюка в г. Куньшане (Duke Kunshan University), совместный университет Брайанта и Пекинского технологического института в г. Чжухае (Bryant University — Beijing Institute of Technology), совместный исследовательский институт Юго-Западного университета и университета Монаш в г. Сучжоу (Southeast University — Monash University Joint Graduate School, Suzhou) и др. Появление этих университетов стало возможным благодаря Правилам Китайской Народной Республики по китайско-иностранному сотрудничеству в управлении образовательными организациями, вступившими в силу 01 сентября 2003 г [3]. Данный документ юридически зафиксировал возможность создания кампусов на территории Китая иностранными университетами в сотрудничестве с китайскими высшими учебными заведениями. Совместные образовательные программы университетов могут быть двух видов: программы высшего образования с присвоением академических степеней и программы высшего образования без присвоения академических степеней. Кроме того, предусмотрено освоение программ дополнительного профессионального образования, средней школы, курсовой подготовки и дошкольного образования. Были разработаны порядок и процедура получения разрешения открытия кампусов на основе оценки пакета документов, предоставляемых кандидатами на ведение совместной образовательной деятельности. Для получения разрешения вести образовательную деятельность с присвоением академических степеней документы подаются в административный департамент образования Государственного совета КНР, во всех остальных случаях достаточно пройти оценку и получить разрешение на уровне правительства провинции или автономного округа, на территории которого предполагается открытие совместного образовательного учреждения.

Таким образом, решение о создании совместных образовательных программ в рамках международного сотрудничества происходит, с одной стороны, на международном уровне путем подписания мно-

госторонних и двусторонних межгосударственных соглашений государств, с другой стороны, на институциональном уровне путем принятия решения руководством вузов разных стран на основании действующего национального законодательства государств-участниц. Изучение зарубежного нормативно-правового, организационного, практического опыта организации сетевых структур может позволить российским вузам избежать ряда проблем при реализации сетевого взаимодействия.

* * *

1. Декларация о создании общеевропейского пространства высшего образования (Болонская декларация) [англ.] (Принята в г. Болонье 19.06.1999). URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&ts=1967625621044267823503293346&cacheid=CE71B3246F0DAC8BD190B08E77EE555B&mode=splus&base=INT&n=10453&rnd=0.16714031063474266#03383914407215578>

2. Договор о Европейском союзе (Маастрихт) от 07 февраля 1992 года (в ред. Лиссабонского договора 2007 г.) / пер. А. О. Четверикова // Информационно-правовое обеспечение «Гарант». URL: <http://base.garant.ru/2566557/>

3. Информационная сеть Министерства иностранных дел, Министерства образования Китайской Народной Республики. URL: <http://www.jsj.edu.cn/>

4. Краснова Г. А., Белоус В. В. Сетевые университеты: зарубежный опыт и международные тенденции // Вестник РУДН. Серия Информатизация образования. 2016. № 4. С. 22—30.

5. Лукичев Г. А. К 15-летней годовщине Совместной конвенции Совета Европы и ЮНЕСКО «О признании квалификаций высшего образования в Европейском регионе». М., 2012. С. 39—61. URL: <http://img.russia.edu.ru/rudn/2012/lukichev.pdf>

6. Университет Ланкастера. URL: <http://csalt.lancs.ac.uk/csalt/>

7. 2nd ASEM Rectors' Conference (ARC2). Asia-Europe University Cooperation: Contributing to the Global Knowledge Society // Официальный сайт ASEF. URL: [http://www.asef.org/index.php/projects/themes/education/2185-2nd-asem-rectors-conference-\[7\]](http://www.asef.org/index.php/projects/themes/education/2185-2nd-asem-rectors-conference-[7])

8. Aggarwal D. D. History & Scope if Distance Education. New Delhi: Sarup & Sons, 2007.

9. Downes S. What Connectivism Is. Connectivism Conference: University of Manitoba. URL: <http://lrc.umanitoba.ca/moodle/mod/forum/discuss.php?d=12>
10. Lich Sŭ // Официальный сайт USTH. Режим доступа: <https://usth.edu.vn/vi/abouts/Lich-su-USTH.html>
11. Peters O. Distance Education: The Industrialization of Teaching and Learning. L.; N. Y.: Routledge, 1994.
12. Siemens G. Connectivism: Learning as Network Creation. URL: <http://www.elearnspace.org/Articles/networks.htm> 4

УДК 316.6

А. Н. Евсеева, О. В. Мотовилова

**Сравнительный анализ социальных установок
студентов вуза к проблеме насилия
(на примере студентов СГУ им. Питирима Сорокина)**

Статья отражает социально-психологический аспект современного высшего образования. Приведен сравнительный анализ социальных установок по отношению к насилию и ценностных ориентаций студентов высшего учебного заведения. Показаны различия у студентов гуманитарного и технического направлений подготовки.

Ключевые слова: студенты, социальная установка, ценности.

A. N. Evseeva, O. V. Motovilova. Comparative analysis of attitudes students of universities on the problem of violence (on the example of students of SSU named after Pitirim Sorokin)

The article reflects the socio-psychological aspect of modern higher education. The comparative analysis of attitudes in relation to violence and value orientations of students of a higher educational institution. The differences in the students of the humanitarian and technical areas of training are shown.

Keywords: students, attitude, values.

Современное высшее образование не только требует овладения профессиональными навыками, но и ставит своей задачей развитие гармоничной личности студента. Личность, в свою очередь, определяется совокупностью межличностных отношений, самооценкой и ценностными ориентациями человека.

Студенчество — особая идентификационная группа, объединенная возрастом, спецификой труда, особыми условиями жизни, поведением и психологией, определяемой общим видением мира, общими ценностями и идеями в едином культурном поле. Вопреки разнообразию высших учебных заведений и профилей подготовки в них, категория студентов является особой частью общества и имеет свои отличия

тельные черты. Особенности студенчества являются: корпоративность, обостренное чувство гордости, высокая оценка собственного интеллекта. Специфической для студентов является вид деятельности — учеба: приобретение знаний и профессиональных навыков [4].

Самоопределение в выборе направленности обучения обусловлено направленностью интересов самой профессиональной деятельности. Если гуманитарные направления подготовки в большей степени ориентированы на изучение человека, то технические — на продвижение технического прогресса.

Несмотря на то, что общие человеческие ценности в той или иной мере присущи каждой личности, их иерархия меняется в зависимости от возраста и этапа развития общественной жизни. Так, исследователи делают вывод, что за двадцать лет (с 1990-х годов по наше время) ценностные приоритеты студенчества изменились. Потребность в верных друзьях, здоровье, любви, хороших родственных отношениях и материальном достатке остается неизменной частью ценностного компонента студента.

Высшее образование способствует ценностному самоопределению личности студента, которое, согласно А. В. Кирьяковой [1] проходит несколько этапов:

1. Присвоение ценностей общества.
2. Преобразование ценностей общества и осознание себя в мире ценностей.
3. Проектирование и построение своей жизненной позиции на фоне знаний, норм и установок общества.

Из этого следует, что процесс получения высшего образования имеет большое значение в становлении человека как личности. Грамотный подход к подготовке кадров — будущих специалистов, двигателей прогрессивного хода развития общества, обуславливает здоровый вектор преобразований социальной системы.

Д. Н. Узнадзе показал, что перед любой деятельностью человек предварительно внутренне готовится к её осуществлению, хотя это явление может выходить из контроля сознания. Под влиянием некоторых факторов перед выполнением конкретной деятельности возникает установка, готовность, которая определяет целесообразное протекание поведения даже в том случае, когда человек специально не думает и не осознает этого.

Согласно Д. Н. Узнадзе [7], установкой является целостное состояние субъекта в момент динамической определенности его психической жизни, характеризующееся направленностью сознания в определенную сторону на определенную активность. Это не врожденный психический феномен, а первичное психическое состояние, которое задает направление поведения личности; она определяется такими факторами, как среда и потребности.

Понятие социальной установки (в западной психологии используется термин «аттитюд») было введено в 1918 г. Томасом и Знанецким. Они определяли ее как психологический процесс, рассматриваемый в отношениях к социальному миру и прежде всего в связи с социальными ценностями [5]. Авторы подчеркивали важность того факта, что социальная установка является чьим-то состоянием.

Наиболее точное определение, которое отражает сущность социальной установки, представлено П. Н. Шихиревым: социальная установка — «устойчивое, латентное состояние предрасположенности индивида к положительной или отрицательной оценке объекта или ситуации, сложившееся на основе его жизненного опыта, оказывающее регулятивное, организующее влияние на перцептуальные, эмоциональные и мыслительные процессы и выражающееся в последовательности поведения (как вербального, так и невербального) относительно данного объекта в данной ситуации» [8, с. 161].

Общеизвестная структура социальной установки, определенная М. Смитом, включает в себя следующие компоненты:

1) когнитивный (информационный, стереотипный) — отражает восприятие субъектом конкретного объекта;

2) аффективный (чувственный, эмоциональный) — отражает чувства субъекта к конкретному объекту;

3) конативный (поведенческий) — отражает действия, выполняемые субъектом по отношению к конкретному объекту.

Аттитюды представляют собой такую форму готовности к поведению, в которой личность играет значительную роль при её формировании.

В рамках нашего исследования были изучены социальные установки по отношению к насилию, т. к. эта проблема является актуальной для современного общества.

Всемирная организация здравоохранения определяет насилие как преднамеренное применение физической силы или власти, направленной против себя или других лиц и несущее за собой различного рода ущерб [3].

Насилие — древнейший и один из самых простых способов разрешения социальных конфликтов. Изучая природу насилия, важно рассматривать его причину в комплексе факторов, влияющих на человека. В первую очередь на поведение человека влияет его опыт, социальный статус и черты характера. Во-вторых, имеют значение связи с другими людьми, что выражается в степени близости знакомства и проживания, особую роль играет отношение к насилию у друзей. Далее — социальное окружение (школа, место работы и жительства) определяет риск возникновения насилия. Наконец, влияние всего общества регулирует уровень насилия; это может поддерживаться нормами, которые: считают насилие приемлемым способом разрешения конфликтов, ставят права родителей выше благополучия детей, утверждают власть мужчин над женщинами и детьми, допускают использование полицией силы против граждан, поддерживают политические конфликты и считают самоубийство лишь вопросом индивидуального выбора.

Когда речь идет о насилии, часто подразумевается непосредственный физический контакт. Однако психологическое насилие встречается в жизни каждого человека. К этому относятся: ложь, унижения, чрезмерные требования, негативное оценивание, манипулирование, которые могут привести к тревожности, агрессивности, психосоматическим изменениям, утрате доверия к себе и к миру и многим другим последствиям.

В. А. Ситаров [6] отмечает, что многие люди, сознательно или бессознательно придерживаются закона, согласно которому, если было совершено насилие, то следует ответить тем же. Можно сказать, порождается эстафета жестокости, которая, к сожалению, прочно укоренилась в обществе. Но ведь не только пережитое на себе насилие человек транслирует в собственном поведении — маленькие дети повторяют модели поведения взрослых, и если сын часто видит, как отец избивает мать, справедливо ожидать, что в будущем он будет бить свою жену. Отражение подобных намерений показывают социальные установки личности, и мы считаем важным изучение этих явлений.

Под социальной установкой по отношению к насилию мы понимаем предрасположенность личности воспринимать насилие определенным образом, а также проявлять поведение, соотносящееся с личными убеждениями и опытом.

Профессиональное самоопределение служит фактором формирования социальных установок к насилию у представителей различных профессий в студенческие годы. Исходя из этого положения, производилось сравнение социальных установок к насилию двух профессиональных групп, на примере студентов Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Отметим, что процесс получения высшего образования изменяет систему установок. Проведенное ранее исследование [2] позволило выявить и проанализировать различия в социальных установках по отношению к насилию у студентов помогающих профессий по направлениям подготовки «Социальная работа» и «Юриспруденция» — тех будущих специалистов, деятельность которых напрямую связана с участниками процесса насилия, будь то физическое, эмоциональное, сексуальное или экономическое.

Так, было выявлено, что социальные установки студентов направления «Социальная работа» более устойчивы, чем у респондентов направления «Юриспруденция». В процессе обучения в университете у представителей второй группы усиливаются чувства злости, страха и незащищенности при виде проявления насилия. У студентов социальной работы проявляется обратная тенденция. Также отмечается, что студенты-юристы в большей степени склонны к проявлению насилия, чем студенты, обучающиеся по направлению подготовки «Социальная работа».

Данные, которые будут представлены далее, касаются изучения структуры ценностей и социальных установок по отношению к насилию у студентов направлений подготовки «Юриспруденция» и «Прикладная математика и информатика» (далее — ПМИ). Целью исследования является выявление различий в этих психосоциальных компонентах личности у студентов — «гуманитариев» и студентов — «технарей», в том числе обнаружение особенностей у студентов разных курсов обучения.

В исследовании приняли участие 46 студентов-юристов и 45 студентов направления ПМИ в возрасте от 17 до 22 лет. Для изучения

социальных установок по отношению к насилию была разработана анкета, в которой анализировались показатели собственного отношения к насилию у студентов и их представления об отношении к насилию других людей. Ценностные ориентации выявлялись с помощью Опросника терминальных ценностей И. Г. Сенина (ОТеЦ).

В целом структура ценности жизненных сфер исследуемых студентов одинакова и выглядит следующим образом: на первом месте стоит сфера обучения и образования, далее — профессиональная жизнь, сфера увлечений, семейная жизнь, последнюю позицию занимает сфера общественной жизни. Это характеризует студентов как людей, которые стремятся к повышению уровня своей образованности, расширению кругозора; они много времени отдают своей работе, активно включаясь в решение поставленных проблем.

Полученные результаты объясняются тем, что основной деятельностью испытуемых является получение профессионального образования. Молодой возраст, активность определяют преимущество сферы увлечений над семейной жизнью.

Количественные результаты в обеих группах находятся на среднем уровне значимости. Иерархия терминальных ценностей имеет некоторые отличия (см. табл. 1). Первая половина сходна по своему строению и имеет лишь незначительные различия в количественном выражении. Так, для всех испытуемых на первом месте стоит духовное удовлетворение, что говорит о преобладании духовных потребностей студентов над материальными. Далее являются значимыми в иерархии ценностей показатели: достижения, развитие себя и высокое материальное положение.

Динамика наблюдается в изменении порядка ценностей в парах «активные социальные контакты — сохранение собственной индивидуальности» и «собственный престиж — креативность». Несмотря на то, что в порядковой последовательности у студентов ПМИ преобладают сохранение собственной индивидуальности и креативность, в числовой выраженности у студентов-юристов их значимость имеет больший вес.

Всё это говорит о том, что молодежь стремится прежде всего к получению удовлетворения во всех сферах жизни, она настроена на достижение своих целей и саморазвитие. Студенты гуманитарной направленности больше заинтересованы в установлении благопри-

**Иерархия терминальных ценностей студентов,
их выражение в баллах по методике ОТеЦ**

№	Юриспруденция	Баллы	Прикладная математика и информатика	Баллы
1	Духовное удовлетворение	38,3	Духовное удовлетворение	37,1
2	Достижения	37,6	Достижения	34,6
3	Развитие себя	36,6	Развитие себя	34,2
4	Высокое материальное положение	34,9	Высокое материальное положение	32,1
5	Активные социальные контакты	33,6	Сохранение собственной индивидуальности	31,8
6	Сохранение собственной индивидуальности	32,5	Активные социальные контакты	31,7
7	Собственный престиж	31,5	Креативность	31,3
8	Креативность	31,4	Собственный престиж	28,6

ятных взаимоотношений с окружающими, а также в социальном одобрении своего поведения.

Результаты исследования показали, что в процессе обучения происходит усиление либо ослабление определенных социальных установок по отношению к насилию в студенческих группах.

Так, на первом курсе 50 % юристов и 58 % студентов ПМИ отмечают, что насилие в обществе встречается чаще, чем раньше. Студенты четвертого курса убеждены в этом на 63 и 45 % соответственно. Данная динамика может объясняться тем, что студенты гуманитарного профиля больше погружены в обсуждение общественных проблем, а «технари» больше увлечены спецификой искусственного мира. Это подтверждает и то, что процент тех, кто вообще не задумывался над поставленным вопросом, среди юристов понижается с 40 до 21 %, а среди математиков повышается с 33 до 36 %.

Мнения студентов о том, кому стоит сообщать о пережитом насилии, расходятся. Юристы на 1 и 4 курсах считают, что нужно обратиться в правоохранительные органы за защитой своих прав; возможно, это связано с тем, что они сами получают образование в этой сфере. Математики и информатики на первом курсе считают так же, но вот к четвертому курсу уже меняют своё мнение — они отдают предпочтение разговору с близкими людьми, который уменьшает

страдание и стресс. Однако все студенты склонны думать, что, пережив насилие или его попытки, люди будут переживать самостоятельно случившееся и никому не сообщат, чтобы не было стыдно.

Изменяется и приоритет чувств, которые испытывают студенты, наблюдая насилие в отношении кого-либо. Данные приведены в таблице 2.

Как видно из таблицы, есть определенная динамика изменений в испытываемых переживаниях у студентов разных групп. По сравнению с тем, как воспринимали ситуацию насилия первые курсы, все старшекурсники испытывают злобу, наблюдая жестокое обращение. Устойчивыми компонентами в этой иерархии являются чувство страха у юристов и ненависть у математиков и информатиков.

Стоит отметить, что чувство незащищенности у юристов возрастает от первого к четвертому курсу с 3 до 13 %, а у «технарей» наоборот снижается с 17 до 5 %. Возможно, это связано с профессио-

Таблица 2

Ранжированные списки чувств, испытываемых при наблюдении жестокого обращения с кем-либо, у студентов 1 и 4 курсов

Юриспруденция		ПМИ	
1 курс	4 курс	1 курс	4 курс
Ненависть (24 %)	Злоба (35 %)	Страх (33 %)	Злоба (19 %)
Страх, злоба и подавленность (15 %)	Страх (18 %)	Ненависть и незащищенность (17 %)	Ненависть, ужас, подавленность (14 %)
Ужас (12 %)	Незащищенность (13 %)	Ужас (11 %)	Страх, вина и безразличие (10 %)
Стыд и безразличие (6 %)	Ужас (10 %)	Злоба, вина, подавленность и безразличие (6 %)	Незащищенность и стыд (5 %)
Незащищенность и вина (3 %)	Ненависть и подавленность (8 %)		
	Вина (5 %)		
	Стыд и безразличие (3 %)		

нальным становлением: «гуманитарии» осознают весь спектр общественных проблем, а прикладные технические специалисты утверждаются в своем информационном мире, где они чувствуют себя более огражденными от внешних социальных конфликтов.

В целом можно подвести итог, что по мере получения образования среди представителей гуманитарного направления всё больше студентов отмечают проявление негативных чувств по отношению к ситуации проявления жестокого обращения. У студентов технического направления обучения наблюдается обратный процесс. Также у «гуманитариев» диапазон переживаний более дифференцирован, чем у «технарей». Это может быть обусловлено различной степенью вовлечения в межличностные отношения с окружающими — сфера ПМИ охватывает в основном отношения «человек—машина», в то время как юристу необходимо непосредственно общаться со своими клиентами.

Среди студентов-юристов процент людей, которым приходилось проявлять насилие по отношению к кому-либо, в два раза больше (22 %), чем среди студентов ПМИ (11 %). Чаще насилие было направлено на случайных людей, на себя и животных.

В рамках анкетирования были выявлены представления респондентов о причинах склонности к насилию. Так, студенты первого курса направления подготовки «Юриспруденция» считают, что этими причинами являются месть, обида и потребность в доминировании. Студенты четвертого курса этого же направления выделяют в качестве причин невоспитанность, постоянное напряжение и нервозность, обиду и низкий интеллект.

Математики и информатики первого года обучения в вузе считают причинами склонности к насилию постоянное напряжение, нервозность, месть, ранее пережитое насилие и низкий интеллект. Студенты старшего курса выделяют главным образом месть, потребность в доминировании и низкий интеллект.

Из этого следует, что социальные установки по данному вопросу у студентов направления ПМИ устойчивее в том плане, что они незначительно отличаются у представителей первого и четвертого курсов.

В целом можно заключить, что процесс получения высшего образования влияет на формирование и изменение психологических

структур человека, причем имеет значение направление будущей профессии.

Для всех студентов характерно стремление к духовному удовлетворению, достижению конкретных результатов и саморазвитие. Отличия «гуманитариев» и «технарей» в этом плане проявляются лишь в том, что для первых более значимо установление благоприятных отношений с людьми, а также оценка окружающими собственной личности.

Социальные установки студентов вуза по отношению к насилию в большей степени, чем ценности, претерпевают изменения в процессе профессионального образования. Особенностью установок «технарей» является их относительная устойчивость, в отличие от представителей гуманитарного направления, у которых динамичность изменения социальных установок, скорее всего, обусловлена непрерывным изучением общества.

Таким образом, рассмотренные в работе явления — ценностные ориентации и социальные установки по отношению к насилию — определяют деятельность человека в целом и профессиональную деятельность в частности. Изучение и учет социально-психологических аспектов работы человека становится всё более важным по мере развития общества, осложнения структуры взаимодействия с окружающим миром. Современное образование накладывает отпечаток на личностные структуры, прямо и косвенно влияя на их формирование. Поэтому, составляя образовательные программы, необходимо думать не только о получаемых в будущем профессиональных навыках и компетенциях, но и социально-психологических особенностях организации процесса обучения, в том числе о включении в него основ психологии.

* * *

1. Кирьякова А. В. Теория ориентации личности в мире ценностей: монография. Оренбург: ОГУ, 2000. 188 с.

2. Мотовилова О. В. Сравнительный анализ социальных установок по отношению к насилию у студентов высшего профессионального образования // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. 2017. С. 598—603.

3. Насилие и его влияние на здоровье: Доклад о ситуации в мире / под ред. Этьенна Г. Круга и др. М.: Весь Мир, 2003. 376 с.

4. Петровичев В. М. Современное студенчество: проблемы социокультурной самоидентификации // Известия Тульского университета. Гуманитарные науки. 2012. С. 52—60.

5. Психология: словарь-справочник: в 2 ч. Ч. 2 / сост. Р. С. Немов. М.: Владос-Пресс, 2003. 352 с.

6. Ситаров В. А. Насилие и ненасилие // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 1. С. 135—139.

7. Узнадзе Д. Н. Психология установки. СПб.: Питер, 2001. 416 с.

8. Шихирев П. Н. Исследования социальной установки в США // Вопросы философии. 1973. № 2. С. 159—166.

УДК 378.147

Н. В. Клепиков**Бухгалтерский учет как направление обучения**

Цель настоящей работы — определение места учетных дисциплин в академической среде. Исследование было проведено с помощью обзора мнений различных авторов в оценке бухгалтерского учета как академической, и в частности университетской, дисциплины. Продолжающаяся в России реформа профессионального образования и научной сферы должна разрешить вопрос о дальнейших перспективах формального признания учета составной частью научного знания. В современных условиях хозяйствования изменяется и бухгалтерский учет, что требует разработки новых методов преподавания учетных дисциплин для подготовки квалифицированных кадров.

Ключевые слова: бухгалтерский учет, учетная деятельность, академическая дисциплина, реформа образования.

N. V. Klepikov. Accounting as a field of study

The objective of the present study was to define the role of accounting disciplines in the academic environment. A survey of views expressed by various authors in assessing accounting as an academic and, in particular, university discipline was carried out. Continuing vocational education and academic community reforms in Russia should effectively resolve the issue of further prospects for formal recognition of accounting as a part of scientific knowledge. Under present marketing conditions it is changes in accounting practice which causes the need for development of new methods of accounting disciplines teaching in order to build a qualified personnel.

Keywords: accounting, recordkeeping, academic discipline, education reforms.

Современный процесс обучения бухгалтерскому учету находится на таком этапе, когда многовековое влияние национальных школ уступает место периоду формирования единой бухгал-

терской информационной системы. В Законе «О бухгалтерском учете» от 06.12.2011 г. № 402-ФЗ дано следующее определение: «Бухгалтерский учет — формирование документированной систематизированной информации об объектах, предусмотренных настоящим Федеральным законом, в соответствии с требованиями, установленными настоящим Федеральным законом, и составление на ее основе бухгалтерской (финансовой) отчетности» [1]. В связи с этим возрастает необходимость в повышении роли преподавания таких базовых дисциплин, как теория бухгалтерского учета, управленческий учет, финансовый анализ и менеджмент, экономика предприятия. Это определяется и тем, что в учреждениях главного бухгалтера, специалистов бухгалтерии относят к административно-управленческому персоналу, то есть к работникам, которые руководят учреждением, структурными подразделениями, принимают решения по управлению внутренними процессами, занимаются подготовкой и обработкой правовой, бухгалтерской документации.

Прежде всего необходимо отметить важность терминологических аспектов в науке вообще и в учете в частности. Русскоязычная учетная терминология имеет еще массу проблем и пробелов: многозначность терминов, отсутствие согласия в их определении, несоответствие традиционных трактовок терминов в учете, законодательстве, экономической теории и др. В частности, до сих пор нет единого определения управленческого учета. К сожалению, работа по преодолению этих сложностей пока ведется в основном в дискуссиях на научных конференциях и профессиональных семинарах.

В практическом плане важность учетной деятельности в развитии бизнеса и финансовой сферы не подлежит сомнению. Профессии, требующие знаний и навыков, связанных с учетом, востребованы на рынках труда всех стран с рыночной экономикой. Профессиональные объединения бухгалтеров имеют более чем полуторавековую историю и действуют сейчас по всему миру. Учетная деятельность — одна из самых нормативно регулируемых областей — как на государственном уровне, так и на уровне профессионального сообщества и внутри отдельных организаций. К документам в области регулирования бухгалтерского учета относятся (ст. 21 Закона «О бухгалтерском учете»): федеральные и отраслевые стандарты; рекомендации в области бухгалтерского учета; стандарты экономического субъекта.

Экономическая информация, на долю которой приходится свыше 90 % общего объема информационных потоков, в основном формируется в системе бухгалтерского учета [5].

Тем не менее на уровне российского национального менталитета, несмотря на реальную привлекательность профессии, ее статус в целом невелик. Понимание значения бухгалтерского учета к руководителям хозяйствующих субъектов часто приходит с опозданием (во время кризисов, спада производства, налоговых санкций и др.). У большинства носителей русского языка понимание «учета» и «бухгалтерского учета» (а иногда и «управленческого учета») сопряжены с образом человека, занятого скучной, рутинной работой, но никак не с финансовыми знаниями.

Не внушает оптимизма (для желающих получить профессию бухгалтера) и заявление заместителя министра финансов РФ Т. Г. Нестеровой на Московском финансовом форуме 2016 года о том, что «профессия, такая она есть, бухгалтера все больше будет уходить с рынка. ...Ее будут... заменять технологии». В таком случае потребуются новые требования и методы к преподаванию дисциплин учетного характера. Несомненно, следует уходить от малоквалифицированной работы, это общемировая тенденция в отношении всех профессий. В России, по данным Российского союза промышленников и предпринимателей, насчитывается около 5 млн бухгалтеров (только на государственной службе — 1,1 млн человек), это на 2 млн больше, чем в США [5]. Изменится характер профессии бухгалтер, но учет останется и будет всегда. Никакие цифровые технологии и программы полностью заменить учет (например, составление первичных документов, фиксирующих факты хозяйственной деятельности) не смогут.

Кризис в отечественной учетной науке в последние годы становится все отчетливее, это подтвердила, в частности, прошедшая в апреле 2013 г. на экономическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета международная конференция «II Соколовские чтения. Бухгалтерский учет: взгляд из прошлого в будущее». Помимо обсуждения чисто профессиональных проблем участники конференции в своих выступлениях и дискуссиях высказывали серьезную озабоченность низким статусом научной дисциплины «Бухгалтерский учет» в академической среде [1, с. 17].

Корни кризиса лежат еще в советском прошлом, когда преподавание учета считалось прерогативой техникумов и планово-экономических вузов, а отнюдь не университетов, а профессия бухгалтера по своему статусу была малопривлекательной. В последние два десятилетия ситуация с практикой поменялась, но в академической среде она только усугубилась. Проблема тут двойственная:

- как понимают предметное поле учета представители профессионального бухгалтерского сообщества и академического сообщества экономистов, работающих в этом предметном поле (внутреннее самоопределение);

- как понимают предметное поле учета как науки представители других отраслей знания (внешнее восприятие).

То, что большинство наших коллег-бухгалтеров считают наукой, с точки зрения и зарубежной академической традиции, и методологии науки таковой не является, поэтому учет у нас не воспринимается как наука даже большинством экономистов, несмотря на то, что бухгалтерский учет входит в номенклатуру научных специальностей РФ.

Такое положение дел совершенно не соответствует мировому опыту: в европейских и американских университетах вопрос о том, является ли учет академической дисциплиной и нужно ли изучать его в вузах, решается однозначно в пользу этой науки и направления обучения. Программы подготовки в области учета имеют самостоятельный статус, но часто в них совмещается подготовка по учету и финансам, учету и анализу, учету и управлению бизнесом. Получившие всемирное признание Международные стандарты бухгалтерского учета (IAS) переименованы в Международные стандарты финансовой отчетности (IFRS). Тем самым МСФО не только формируют новые учетные правила, но и повышают уровень профессии бухгалтера. Развитие образования, а также координирование исследований в области бухгалтерского учета происходит на международном уровне, что способствует развитию профессии в условиях, определяющих изменения в обществе — прозрачность, динамичность, сложность.

Бухгалтерская профессия имеет международное признание и международную координацию. С 1977 г. действует Международная федерация бухгалтеров (МФБ), объединяющая представителей бухгалтерской профессии более 100 стран. Действующим в данной структуре Комитетом по международным образовательным стандартам в

области финансового учета и отчетности (IAESB) разработаны следующие международные стандарты образования (МСО): IES (МСО) 1 «Вступительные требования к программе профессионального бухгалтерского образования» (в ред. 2014 г.), IES (МСО) 2 «Содержание программ образования профессиональных бухгалтеров», IES (МСО) 3 «Профессиональные навыки», IES (МСО) 4 «Профессиональные ценности, этика, отношения», IES (МСО) 5 «Требования по практическому опыту», IES (МСО) 6 «Оценка профессиональных возможностей и компетентности», IES (МСО) 7 «Продолжение профессионального развития», IES (МСО) 8 «Требования к компетентности специалистов по аудиту». МСО в целом определяют квалификационные требования и уровни образования профессионального бухгалтера. Основная роль в профессиональном образовании бухгалтеров отводится негосударственным профессиональным учреждениям, объединяющим профессионалов, а не высшим или средним учебным заведениям. Претендент для участия в программе профессионального бухгалтерского образования может не иметь университетскую степень бакалавра или магистра, достаточно среднего специального образования (а возможно, и дополнительного профессионального образования), при этом обязательным является его практический опыт работы, т. е. выпускник университета (тем более СПО) не может подтвердить квалификацию бухгалтера без должного стажа работы. Такой же принцип поддерживается в профессиональном стандарте «Бухгалтер» (Приказ Министерства труда и социальной защиты РФ от 22.12.2014 № 1061н), где определены 5-й и 6-й уровни квалификации, соответственно для бухгалтера и главного бухгалтера. К 6-му уровню относятся такие трудовые функции, как: составление бухгалтерской отчетности, составление консолидированной отчетности, внутренний контроль ведения бухгалтерского учета и составления бухгалтерской отчетности, ведение налогового учета и составление налоговой отчетности, налоговое планирование; проведение финансового анализа. В то же время в профессиональных стандартах, утвержденных Приказом Минтруда России от 12.04.2013 № 148н, в п. 1.3 «Описание уровней квалификаций» (всего выделено 9 уровней) в графе «Полномочия и ответственность» для 7-го уровня определена «ответственность за результаты деятельности крупных организаций или подразделений», в то время как для 6-го уров-

ня в профессиональном стандарте «Бухгалтер» — «ответственность за результат выполнения работ на уровне подразделения или организации». То есть профессиональный стандарт «Бухгалтер» не предназначен для оценки квалификации учетных работников крупных организаций, а действует только в рамках малого и среднего бизнеса. Этот пробел необходимо устранить.

Профессия бухгалтера должна предвидеть изменяющиеся потребности бизнеса, дополнить свой технический опыт широким пониманием применения существующих и новых технологий, новых навыков, которые они требуют. Бухгалтеры должны быть открыты для изменений, созданных большими объемами данных, облачными, мобильными и социальными платформами, и быть готовыми к вызовам, предъявляемым киберпреступностью, цифровым оказанием услуг и искусственным интеллектом [2].

Современные исследования в области учета ведутся в нескольких направлениях. Первые два можно считать традиционными:

- учет как совокупность методов и методологий регистрации финансовой информации, касающейся хозяйственной деятельности организаций, и представления ее пользователям;

- учетная деятельность как информационная технология, обслуживающая другие социально-экономические практики — торговли, финансов, кредитования, государственного управления и др.

Эти два направления большинство исследователей и экономистов-практиков рассматривают как собственно бухгалтерский учет, как систему методов сбора и регистрации фактов хозяйственной жизни, прикладную дисциплину и сферу профессиональной деятельности.

В последние 20 лет активно развиваются новые направления исследований учета, на которые необходимо обратить пристальное внимание при оценке роли бухгалтерского учета как науки:

- учет как язык рассматривается в двух измерениях: учет — знаковая система и учет — коммуникационная среда;

- учет как инструмент власти;

- учет как форма социального взаимодействия в обществе.

Существующая в мире разветвленная и многоуровневая система образования в области учета значительно различается по странам, но, как правило, является двухкомпонентной. Первая, наиболее масштабная ее часть, встроена в национальные структуры

высшего образования система вузовского обучения по специальностям, направлениям, профилям и другим, связанным с учетом, всех уровней — бакалавра, магистра, доктора и т. д. Вторым компонентом учетного образования служит система обучения и аттестации, предлагаемая профессиональными объединениями, подтверждающими практическую квалификацию профессионалов. В нашей стране существовавшая до недавнего времени система подготовки кадров велась по специальностям «бухгалтерский учет, анализ и аудит» (уровень высшего профессионального образования) и «экономика и бухгалтерский учет» (среднего специального образования), действовали сети профессионального обучения и повышения квалификации. Ни в государственных образовательных стандартах, ни в программах аттестации профессиональных бухгалтеров не было упоминаний о знаниевых составляющих учета. В то же время в документах крупнейших международных систем профессиональной аттестации учетные дисциплины относятся к фундаментальным знаниевым дисциплинам (в отличие от дисциплин, формирующих навыки, таких как налогообложение, аудит и др.).

С введением в вузах двухуровневой системы образования учет постепенно стал выпадать из отечественного образовательного пространства. Лишь в государственном образовательном стандарте квалификации «бакалавр» направления «менеджмент» дисциплина «учет и анализ» была включена в качестве обязательной. Содержание государственных образовательных стандартов по направлению «экономика» практически не оставляло учету места. Так, в бакалаврском стандарте «бухгалтерский учет» был определен как дисциплина по выбору вуза, в стандарт подготовки магистров экономики учет не включен совсем, и это несмотря на то, что почти половина приведенных в этих стандартах профессиональных компетенций выпускника вуза предусматривают работу с учетной информацией, ее анализ и использование для принятия экономических решений. Фактически учету было отказано в признании его академической дисциплиной, предметом университетской подготовки. Будущее учета как академической, и в частности университетской, дисциплины в России в настоящее время остается проблематичным. Перспективы продолжения бюджетного финансирования экономических специальностей кажутся весьма неблагоприятными.

Активизировавшаяся в последние годы в России реформа профессионального образования и научной сферы должна разрешить вопрос о дальнейших перспективах формального признания учета составной частью научного знания. В профессиональном стандарте «Бухгалтер» цель деятельности в области бухгалтерского учета установлена аналогичной Закону «О бухгалтерском учете», определены знания для каждой трудовой функции бухгалтера, входящей в профессиональный стандарт. Приказом Министерства образования и науки РФ от 12.11.2015 г. № 1327 «Об утверждении ФГОС ВО по направлению подготовки 38.03.01 Экономика (уровень бакалавриата)» одним из видов профессиональной деятельности определена в том числе и учетная деятельность. Реализовать профессиональную деятельность выпускники могут в том числе в области финансов и экономики при условии соответствия уровня его образования и полученных компетенций, требованиям к квалификации работника.

В текущем 2018 году Минобрнауки разделяется на два ведомства: Министерство просвещения и Министерство науки и высшего образования. В новой конфигурации возрастает роль науки, причем основной упор явно будет сделан не только и не столько на науку академическую, сколько на вузовскую. Центрами научных исследований становятся университеты. Здесь будет вестись обучение, отбор молодых ученых и научная работа (вместе с академической наукой).

* * *

1. Волкова О. Н. Концептуальное пространство учета в российской и зарубежной практике // Международный бухгалтерский учет. 2014. № 2. С. 16—26.

2. Каморджанова Н. А., Солоненко А. А. Тенденции развития бухгалтерской профессии в мире нестабильной экономики // Аудиторские ведомости». 2017. № 1—2.

3. О бухгалтерском учете: Закон от 06.12.2011г. № 402-ФЗ.

4. Хамхоева Ф. Я. Бухгалтерский управленческий учет как информационная основа системы управления производством // Современный бухгалтерский учет. № 12. 2004.

5. Сколько бухгалтеров может остаться без работы. URL: <http://www.vesh-bukhuchet.pf>. Режим доступа: <http://www.xn---btbmc3ekgatx8c.xn--p1ai/skolko-buhgalterov-mogut-ostatsya-bez-raboty/>

УДК 372.8

А. М. Попова, Н. И. Романчук, А. Н. Нор

**Программированное обучение
как средство организации и контроля изучения предмета
«Основы безопасности жизнедеятельности»**

В статье описано применение программированного обучения для организации и контроля изучения предмета «Основы безопасности жизнедеятельности». Приведен пример дистанционного курса на базе системы Moodle с линейным и разветвленным видами программированного обучения. На основе проведенного эксперимента выделены достоинства программированного обучения и раскрыты его особенности, позволяющие компенсировать недостатки традиционного обучения.

Ключевые слова: *программированное обучение, линейное программирование, разветвленное программирование, основы безопасности жизнедеятельности.*

A. M. Popova, N. I. Romanchuk, A. N. Nor. Programming training as a means of organizing and controlling the study of the subject «Fundamentals of safety of life»

In article application of the programming training for the organization and control of studying of the subject «Fundamentals of safety of life» is described. The example of a remote course on the basis of the Moodle system with the linear and branched types of the programming training is given. On the basis of the made experiment advantages of the programming training are allocated and his features allowing to compensate shortcomings of traditional training are revealed.

Keywords: *programming training, linear programming, branched programming, fundamentals of safety of life.*

Образование в современном обществе все больше трансформируется в непрерывный самостоятельный процесс познания. Обучение, согласно Федеральному закону «Об образовании в Российской Федерации», это целенаправленный процесс организации деятель-

ности обучающихся по овладению знаниями, умениями, навыками и компетенцией, приобретению опыта деятельности, развитию способностей, приобретению опыта применения знаний в повседневной жизни и формированию у обучающихся мотивации получения образования в течение всей жизни [4]. Непрерывность и скорость современного обучения, развитие в образовательных организациях электронной информационно-образовательной среды заставляет педагога обращаться к различным методам обучения, которые могут соответствовать требованиям современного образования. Одним из таких методов является программированное обучение. Сегодня, оно, к сожалению, мало используется в системе общего образования.

Программированное обучение — это обучение по оптимальным программам с оптимальным управлением процесса обучения. Основы программированного обучения были заложены и получили широкое распространение в 50—60-х годах XX века.

В последние годы идеи программированного обучения стали возрождаться на основе электронного обучения. Современная техническая база позволяет почти полностью автоматизировать процесс обучения, строить его как свободный диалог обучаемого с обучающей системой. Роль педагога состоит в основном в разработке, наладке, коррекции и усовершенствовании обучающей программы, а также проведении отдельных элементов безмашинного обучения. Сегодня под программированным обучением понимается управляемое усвоение программированного учебного материала с помощью обучающего устройства (ЭВМ, программированного учебника, тренажера и др.). Программированный материал представляет собой серию сравнительно небольших порций учебной информации (кадров, файлов, шагов), подаваемых в определенной логической последовательности. Для закрепления реакции используется принцип немедленного подкрепления (с помощью словесного поощрения, подачи образца, позволяющего убедиться в правильности ответа, и др.) каждого правильного шага, а также принцип многократного повторения реакций [1].

В отечественной науке теоретические основы программированного обучения активно изучались и внедрялись Н. Ф. Талызиной [6], П. Я. Гальпериным [2], И. Е. Шварцем [7] и другими.

Выделяют четыре вида программированного обучения.

Линейное программирование (разработано американским психологом и изобретателем Берресом Скиннером [5]) представляет собой последовательно сменяющиеся маленькие «порции» учебного материала (информации) с контрольным заданием (тот же материал с небольшими пропусками). Если обучающийся дает правильный ответ, то получает следующую маленькую «порцию» материала, а если ответ неправильный, то возвращается для повторного изучения учебного материала. Схема действий обучающегося при линейном программировании представлена на рис. 1.



Рис. 1. Схема действий обучающегося при линейном программировании

Разветвленное программирование (разработано американским ученым и педагогом Норманом Краудером [3]) отличается от линейного тем, что обучающемуся в случае неправильного ответа предоставляется дополнительная порция учебного материала, которая позволит ему выполнить задание, дать правильный ответ и получить следующую порцию информации. Здесь порции учебного материала большие (такой объем необходим для глубокого и всестороннего изучения материала) и обучающийся выбирает правильный ответ из набора ответов. Если обучающийся выбрал правильный ответ, то он переходит к следующей части материала. Если обучающийся выбрал неправильный ответ, то ему разъясняется суть ошибки, и он получает дополнительный материал, который позволит ему выполнить задание. Схема действий обучающегося при разветвленном программировании представлена на рис. 2.

Адаптивное программное обучение. Основы заложил английский радиоинженер Гордон Паск в 1950-х годах [9]. Здесь уро-

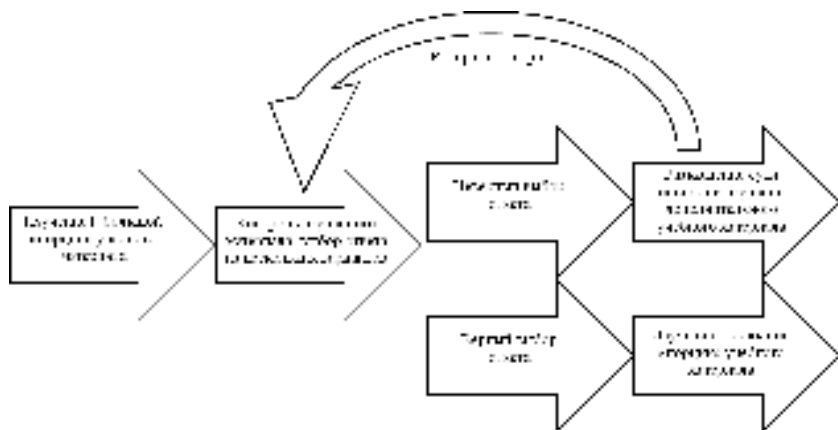


Рис. 2. Схема действий обучающегося при разветвленном программировании

вень трудности изучаемого материала адаптируется индивидуально под каждого обучающегося. Программа предоставляет обучающемуся возможность самому выбирать уровень сложности учебного материала, изменять его по мере усвоения, обращаться к электронным справочникам, словарям, пособиям. В частично адаптивной программе осуществляется разветвление (дается другой вариант) на основе одного (последнего) ответа ученика. В полностью адаптивной программе диагностика знаний обучающихся представляет многошаговый процесс, на каждом шаге которого учитываются результаты предыдущих.

Комбинированное программирование (шеффилдский метод смешанного программирования — разработано британскими психологами из университета в Шеффилде) включает в себя фрагменты линейного, разветвленного, адаптивного программирования. Сегодня широкое распространение получили именно такие программы, поскольку они учитывают недостатки линейной и разветвленной программ и всецело используют достоинства адаптированной программы.

В зависимости от средств представления программ выделяют машинное (компьютеры, тренажеры) и безмашинное (программированные учебники, плакаты, схемы, книги и т. п.) программированное обучение.

Проведенное нами в ходе исследования анкетирование 56 педагогов общеобразовательных организаций МО ГО «Сыктывкар» в 2017 году показало, что 60 % педагогов не видят разницы между программированным и электронным обучением и соответственно отождествляют их. Вопросы анкеты и результаты анкетирования представлены в таблице 1.

Таблица 1

Вопросы анкеты для педагогов о программированном обучении

Вопрос	Да	Нет	Затрудняюсь ответить
Знакомы ли Вы с понятием «программированное обучение»?	90 %	-	10 %
Программированное и электронное обучение — это одно и то же?	60 %	20 %	20 %
Используется ли программированное обучение в вашей школе?	90 %	10 %	-
Используете ли вы программированное обучение на своих уроках?	90 %	10 %	-
Если Вам приходилось сталкиваться с программированным обучением, понравилось ли Вам оно?	90 %	10 %	-
Лучше ли усваивается учебный материал с использованием программированного обучения?	90 %	10 %	-

В адрес программированного обучения часто звучат серьезные критические замечания, такие как:

- не использует положительных сторон группового обучения;
- не способствует развитию инициативы обучающихся, так как в программе заложен определенный алгоритм действий обучающегося;
- обучающиеся могут изучить и усвоить лишь простой материал на уровне механического запоминания;
- у обучающегося не формируется целостная картина об изучаемом предмете.

Для оценки эффективности применения программированного

Таблица 2

Структура дистанционного курса «Основы безопасности жизнедеятельности для школьников»

Название раздела	Название темы	Используемый вид программированного обучения
Раздел 1. Обеспечение личной безопасности в повседневной жизни	Тема 1. Основы здорового образа жизни, медицинских знаний и оказание первой помощи пострадавшим	Линейное программирование
	Тема 2. Безопасность на улицах и дорогах	
	Тема 3. Безопасность в бытовой среде	
	Тема 4. Безопасность в природной среде	
	Тема 5. Безопасность на водоемах	
	Тема 6. Безопасность в социальной среде	
Раздел 2. Обеспечение личной безопасности в чрезвычайных ситуациях	Тема 1. Пожарная безопасность и правила поведения при пожаре	Разветвленное программирование
	Тема 2. Безопасность в чрезвычайных ситуациях природного характера	
	Тема 3. Безопасность в чрезвычайных ситуациях техногенного характера	
	Тема 4. Использование средств индивидуальной и коллективной защиты	
	Тема 5. Действия населения по сигналу «Внимание всем!» и при эвакуации	
Раздел 3. Государственная система обеспечения безопасности населения	Тема 6. Единая государственная система предупреждения и ликвидации чрезвычайных ситуаций и система гражданской обороны	Линейное программирование

Окончание табл. 2

Название раздела	Название темы	Используемый вид программированного обучения
Раздел 3. Государственная система обеспечения безопасности населения	Тема 7. Безопасность и защита от опасностей, возникающих при ведении военных действий или вследствие этих действий	Линейное программирование
	Тема 8. Мероприятия по защите населения от чрезвычайных ситуаций мирного и военного времени	
	Тема 9. Государственные службы по охране здоровья и обеспечению безопасности граждан	
	Тема 10. Правовые основы организации обеспечения безопасности и защиты населения	
Раздел 4. Основы обороны государства и воинская обязанность	Тема 11. Вопросы государственного и военного строительства Российской Федерации	Разветвленное программирование
	Тема 12. Военно-историческая подготовка	
	Тема 13. Военно-правовая подготовка	
	Тема 14. Государственная и военная символика Вооруженных Сил Российской Федерации	

обучения, определения его преимуществ и недостатков в 2017 году нами был создан и наполнен дистанционный курс «Основы безопасности жизнедеятельности для школьников». Курс был создан на базе системы открытого дистанционного образования Moodle Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина. Система Moodle была выбрана нами не случайно: система дает возможность создавать и хранить электронные учебные материалы и задавать последовательность их изучения — обучающийся видит лишь тот материал и задания, к которым дает доступ система, переход к следующей порции материала возможен лишь после полного усвоения предыдущего; доступ к системе осуществляется через Интернет и обучающиеся имеют свободу в выборе времени и места обучения; система позволяет организовать групповую работу и общение через форумы, семинары, в том числе через онлайн-лекции и онлайн-семинары; позволяет оперативно извещать каждого обучающегося о каких-либо изменениях, новых заданиях и т. п.; хранит сведения о всех действиях всех обучающихся, позволяет педагогу видеть «посещаемость» и работу обучающихся в системе, оценивать затраченное ими время на выполнение конкретных заданий. Все это в целом позволяет педагогу работать более эффективно, сиюминутно, объективно и беспристрастно оценивать знания обучающихся без постоянного надзора и личного участия [8].

Структура разработанного нами курса представлена в таблице 2. Каждому разделу курса соответствовал определенный вид программированного обучения: разделу 1 — линейное, разделу 2 — разветвленное, разделу 3 — линейное, разделу 4 — разветвленное программирование.

В октябре 2017 года к курсу были подключены 68 обучающихся 9-х классов МАОУ «Средняя общеобразовательная школа № 7» г. Сыктывкара. Контроль обучения и оценка знаний обучающихся посредством курса велись в течение семи месяцев.

Все обучающиеся быстро поняли основы работы в системе. Надо отметить, что задания для проверки и оценки знаний по разделам как с линейным, так и с разветвленным программированием не вызвали у обучающихся серьезных затруднений, т. к. при изучении других предметов в школе им приходилось сталкиваться с тестировани-

ями подобного рода — когда необходимо вписать пропущенное слово или выбрать правильный ответ из нескольких вариантов.

86 % подключенных к курсу обучающихся отметили, что изучение учебного материала с применением разветвленного программирования было гораздо интереснее, потому что порции материала были достаточно велики, им объяснялась суть допущенных ошибок и было много дополнительного материала разной формы (видео, презентации, ссылки на онлайн-словари и т. п.).

Для 14 % обучающихся более предпочтительными оказались темы с линейным программированием, они отметили простоту работы, маленькие порции материала, который легко запоминался, также они подчеркнули, что почти не ошибались и потому чувствовали себя более уверенно. Темы с разветвленным программированием показались этой доле обучающихся трудными, они часто и много ошибались при ответах и им приходилось изучать много дополнительного материала.

72 % обучающихся назвали главным достоинством такого формата обучения — молниеносное сообщение о правильности или неправильности их ответа. По сведениям обучающихся, в школе им часто приходится ждать несколько дней, когда педагог проверит работу или выполненное задание, и когда педагог сообщает им результаты, то они часто уже не помнят сути заданий и в связи с загруженностью учебного процесса у педагогов почти нет времени разбирать допущенные обучающимися ошибки и потому они часто повторяют их вновь.

28 % обучающихся назвали главным достоинством такого формата обучения свободу своих действий при изучении материала в части выбора времени в течение дня, количестве затраченного времени, но также ими было отмечено, что данная свобода очень их расслабляет и отсутствие четкого времени изучения материала делает их еще более несобранными. Хотя система Moodle легко позволяет решить данную проблему — в курсе можно задавать дату и временные границы для изучения материала, а также ограничивать время на ответ или выполнение задания.

Проведенный нами эксперимент показал, что программированное обучение позволяет компенсировать такие недостатки традиционного обучения, как слабую организацию процесса обучения в свя-

зи с серьезной загруженностью педагога; несоответствие форм контроля методам и формам обучения, их отсроченность во времени; недостаточный учет индивидуальных возможностей обучающихся, в том числе в связи с развитием доступной образовательной среды для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью; низкий уровень мотивации обучения и пассивный характер деятельности обучающихся в процессе усвоения знаний.

В ходе проведенного эксперимента нами был выделен ряд существенных достоинств программированного обучения:

- развивает у обучающихся критическое мышление, учит их разбивать большие задачи на более мелкие, и соответственно, простые и легко решаемые (особенно при линейном программировании);

- обучающиеся учатся строить сюжетную линию, устанавливать причинно-следственные связи и последовательность действий, тем самым развивая логическое мышление (особенно при разветвленном программировании);

- учит обучающихся мыслить быстро и четко: они понимают, как устроен мир, устанавливают логическую цепочку событий и могут предсказать, что будет дальше (особенно при разветвленном программировании);

- темп и время обучения устанавливаются самим обучающимся;

- быстрое подкрепление и разбор всех ошибок способствуют наилучшему усвоению материала (особенно при разветвленном программировании);

- удобно для обучения детей с особенностями развития.

В целом для контроля усвоения простого учебного материала, особенно у слабо подготовленных обучающихся, удобно использовать линейное программирование. Усвоение сложного учебного материала лучше контролировать и оценивать с помощью разветвленного программирования. Наш опыт показал, что программированное обучение не заменит традиционных форм и методов обучения, но может быть отличным дополнением и помощью педагогу на этапе контроля, консультаций, тренировок к участию во всероссийской олимпиаде школьников. Разработка учебного материала с примене-

нием и линейного и разветвленного программирования дает возможность обучающемуся с максимальной эффективностью заниматься индивидуально, самостоятельно и без постоянного общения с педагогом.

* * *

1. Беспалько В. П. Программированное обучение. Дидактические основы. М.: Высшая школа, 1970. 300 с.

2. Гальперин П. Я. Программированное обучение и задачи коренного усовершенствования методов обучения // К теории программированного обучения. М., 1967.

3. Краудер Н. О различиях между линейным и разветвленным программированием // Программированное обучение за рубежом: сб. статей / под ред. И. И. Тихонова. М.: Высшая школа, 1968. С. 58—67.

4. Об образовании в Российской Федерации: федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ « (последняя редакция).

5. Скиннер Б. Ф. Наука об обучении и искусство обучения // Теории учения: хрестоматия. М.: Российское психологическое общество, 1998. 148 с.

6. Талызина Н. Ф. Теоретические проблемы программированного обучения. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1969. 132 с.

7. Учитель. Книга о профессоре Израиле Ефремовиче Шварце Пермь: Книжный мир, 2009. 516 с.

8. Электронная информационно-образовательная среда Moodle. Руководство по практическому использованию. Южно-Сахалинск: Политехнический колледж СахГУ, 2014. 150 с.

9. Gordon Pask. The Cybernetics of Human Learning and Performance: A Guide to Theory and Research. Front Cover. Hutchinson Educational, 1975. 347 p.

УДК 37

О. В. Уваровская**Особенности проектирования учебных занятий
в современном вузе**

Федеральные государственные образовательные стандарты высшего образования нового поколения составлены в соответствии с профессиональными стандартами. Это требует новых компетенций, в частности проектирования учебных занятий, от преподавателей вузов. В статье автором сделана попытка выявить существующие вызовы современности и проблемы, не позволяющие достаточно эффективно готовить будущих выпускников к выполнению трудовых функций и профессиональных действий профессиональных стандартов. Предложены основные инструменты, позволяющие более эффективно проектировать учебные занятия, такие как стратегии обучения и педагогический дизайн, апробированные автором в своей практической деятельности.

Ключевые слова: стратегия обучения, педагогический дизайн, проектирование.

O. V. Uvarovskaya. Features of the design of training sessions in a modern university

Federal state educational standards for higher education of the new generation are compiled in accordance with professional standards. This requires new competencies from university teachers, in particular the design of training sessions. In the article, the author made an attempt to identify the existing challenges of the present and problems that do not allow sufficiently effectively to prepare future graduates to perform labor functions and professional actions of professional standards. The main tools that allow more effective design of training sessions, such as teaching strategies and pedagogical design, approved by the author in their practical activities, are proposed.

Keywords: strategy of educating, pedagogical design, planning.

Одной из главных задач государственной политики в сфере образования является его модернизация в соответствии с требованиями XXI века. Одно из важных направлений модернизации образования — введение Федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) нового поколения. Оно вызвано необходимостью соответствия профессиональным стандартам специалистов, что повышает требования к организации образовательного процесса в вузе. Новые вызовы современности при организации образовательного процесса следующие:

- растущая потребность в формировании качественных знаний;
- быстрое устаревание информации;
- появление современных учебных материалов и средств обучения;
- подготовка будущих выпускников к выполнению трудовых функций и профессиональных действий профессиональных стандартов;
- формирование мотивации к самостоятельной творческой деятельности;
- оценивание уровня сформированности компетенций;
- проявление активности за пределами вуза, включение различных способов приобретения компетенций через потребности студентов, их стили учения, имеющийся и приобретаемый ими жизненный опыт, виртуальную среду обучения;
- появление новых образовательных ресурсов, которыми студенты пользуются намного эффективнее и продуктивнее, чем преподаватели;
- использование интерактивных форм обучения;
- знание особенностей современной молодежи;
- принцип возрастообразности обучающихся в условиях трехуровневого обучения в вузе;
- различные стили обучения обучающихся (практически высшее образование становится всеобщим).

Вышеназванные проблемы в свете требований ФГОС нового поколения требуют незамедлительного решения, тем более что в большинстве направлений магистратуры и на всех направлениях аспирантуры готовятся будущие преподаватели вузов. Следует заметить, что «на современном этапе процесс обучения рассматривается как

эффективность или продуктивность, которые достигаются посредством использования управлением активности студентов с целью достижения образовательных результатов» [3, с. 14].

В связи с этим проектирование и поддержка образовательной среды, которая является одной из главных составляющих социокультурной среды образовательной организации, на основании наиболее рациональных подходов, методов, средств и инструментов обучения позволяет включать студентов в активную деятельность на учебных занятиях. А взаимодействие с социальными партнерами позволяет реализовывать практико-ориентируемую подготовку будущих специалистов (важное условие ФГОС) через объединение с другими социальными объектами. Взаимодействие с другими субъектами общества в процессе согласования целей, задач, технологий и содержания учебного материала, выделяемых социальными партнерами ресурсов позволит научить студентов ориентироваться в будущей профессии, проектировать, брать на себя ответственность, развивать мотивацию к самостоятельному и творческому отношению к профессиональной деятельности.

Учитывая все вышесказанное, необходимо ответить на вопрос: как в практической педагогической деятельности преподавателю проектировать образовательный процесс в вузе?

Анализ педагогической литературы свидетельствует, что многие исследователи видят решение вышеназванной проблемы в использовании различных стратегий обучения. «Стратегия обучения (Learner Strategies) — это любой набор действий, шагов, планов, рутин, применяемых студентом для получения, хранения, доступа и использования информации. Определить стратегию — это разработать цель, процесс усвоения содержания обучения, поддержку учащихся и обратную связь» [3].

Исследователи Клаус Фаерх и Каспер подчеркивают, что стратегия обучения — это учебные модели, которые определяют четкие результаты обучения и направлены на их достижение средствами специально сконструированных учебных программ. Стратегия обучения — это целенаправленное мышление и поведение с целью запоминания и понимания новой информации в процессе обучения [3, с. 74].

Таким образом, «стратегия обучения» отвечает на вопрос: что мы делаем, чтобы достичь тех или иных целей обучения? [3, с. 87]

При реализации стратегий обучения следует опираться на следующие принципы:

- активное и самоуправляемое обучение;
- жизненный опыт студента и исследовательскую практику;
- рефлексивность;
- интерактивность и кооперацию в учебном процессе [3, с. 8].

Следует заметить, что выбор стратегии обучения зависит от таких составляющих, как опыт преподавателя, опыт студентов, специфика среды обучения, цели курса (предмета, программы, семинара и т. д.).

Основная цель выбора или разработки стратегии — это создание учебной программы, которая ориентирована на определенные группы обучаемых и имеющиеся ресурсы, тем более что по целому ряду учебных дисциплин (английский язык, философия, педагогические дисциплины и другие) идет углубление как в содержательном, так и в деятельностном аспекте: бакалавр — магистр — аспирант. В связи с реализацией компетентностного подхода усиливается активность процессов, с помощью которых в сценариях учебных занятий выполняются учебные задачи. Следует заметить, что разработка управления активностью студентов на занятии требует гораздо больше усилий, чем разработка информации для изучения. В связи с этим необходимо проектировать и структурировать последовательности видов работ, интегрировать частнопредметные, педагогические и компьютерные технологии, позволяющие мотивировать студентов на активную учебную деятельность, направленную на достижение целей обучения.

По нашему мнению, недостаточно одной стратегии обучения для проектирования учебного занятия в рамках нового поколения ФГОС, так как это не приведет к формированию компетенций, позволяющих подготовить студентов к реализации профессионального стандарта. Для реализации новых требований ФГОС необходимо использовать понятие «педагогический дизайн», чьей важнейшей составляющей является стратегия обучения [3, с. 87].

На вопрос «как мы будем действовать, чтобы эффективно достичь целей обучения?» дают ответы педагогические образовательные технологии обучения. Однако следует отметить, что «стратегия обучения» значительно шире понятия «образовательная техно-

логия», так как преподавание сегодня не рассматривается как единственный приемлемый механизм обучения.

Новое понятие «педагогический дизайн» (Instructional design, ID) появилось в образовании в последнее десятилетие. На сегодняшний день имеется много трактовок данного термина. Автор остановился на определении исследователя Е. В. Абызовой, которая рассматривает педагогический дизайн как теорию (наука) и как практику. «Педагогический дизайн как теория — это область науки, занимающаяся исследованием эффективности учебных материалов и средств, которые создают благоприятные ситуации, условия и среду обитания. Педагогический дизайн как практика — это процесс разработки и создания, применения и оценки учебно-воспитательных ситуаций (условий) и средств» [1].

Теория педагогического дизайна предлагает ясное и четкое руководство по обучению и развитию, помогает разработать видение педагогического процесса на ранних этапах проектирования. Это видение результатов (изменение уровня сформированности компетенций обучающегося) и средств (как способствовать этим изменениям) [2, 4]. Безусловно, это требует выбора и разработки стратегий обучения, о чем говорилось выше.

«Четко сформулированные цели обучения являются стартовой точкой стадии дизайна. Они должны быть детально описаны и измеримы. Анализ должен дать достаточно информации о типах учебной деятельности, о средствах обучения и ресурсах, которые будут использоваться. Порядок, способ подачи и усиление всего этого составляют стратегии и тактику учения» [3, с. 11]. В основе педагогического дизайна лежит положение о том, что только систематическое использование знаний об эффективной работе как преподавателя, так и студента, выстраивание образовательного процесса с «открытой архитектурой» позволят создать настоящую образовательную среду [2; 3].

Требования ФГОС направлены на получение результата, выраженного в формировании компетенций будущего специалиста, что потребовало от преподавателя значительно разнообразить не только процесс усвоения знаний, но и процесс освоения, понимания и применения знаний на практике. Педагогический дизайн включает и оценивание эффективности и качества учебных стратегий, комплексность, и поэтому требует разнообразия как инструментов, так

и участников. Благодаря этому сами студенты широко вовлекаются в процессы оценки, прежде всего на уровне рефлексии. В практике работы преподавателей имеется достаточно большой арсенал приемов и процедур рефлексии, направленной на обсуждение результатов активности студентов (портфолио, проекты, отчеты, эссе и другие).

Проектирование учебных занятий на основе стратегий обучения в рамках педагогического дизайна требует более тщательной подготовки преподавателя, нежели в традиционной системе. Большое внимание уделяется сценарию и режиссуре учебного занятия, важнейших составляющих педагогического дизайна, что позволяет разнообразить и обеспечить взаимосвязь и эффективное сочетание различных типов образовательных ресурсов.

Исходя из вышесказанного, автором сформулированы следующие требования к проектированию учебного занятия в вузе в рамках педагогического дизайна и формирования компетенций для реализации профессиональных стандартов:

1. Целенаправленность. Планомерное содержание предусматривает реализацию конкретных целей и задач на каждом этапе учебного занятия.

2. Ориентация на реализацию потребностей и интересов студентов, на их развитие как субъектов деятельности, что предполагает учет их предложений при проектировании учебных занятий.

3. Связь с практической деятельностью, что означает создание условий для применения студентами знаний, полученных в учебном процессе при решении практико-ориентируемых задач и ситуаций.

4. Разнообразие содержания, видов и приемов работы, направленных на развитие интересов к выбранной профессии, способностей студентов, их мотивации к учебной работе.

5. Включение студентов в различные виды деятельности.

6. Целостность воздействия на сознание, чувства, поведения студентов.

7. Создание условий для выбора студентами различных видов деятельности, определению своей позиции в получении учебной информации.

8. Обеспечение преемственности содержания, учет предыдущего опыта как преподавателя, так и студента, перспективности в получении профессиональных компетенций.

9. Конкретность и целесообразность учебной информации, что предполагает обоснованность учебной деятельности в соответствии с профессиональными и личностными задачами развития студентов.

10. Проектирование учебных занятий на основе технологической карты как инструмента педагогического дизайна, что позволяет разработать сценарий и режиссуру учебного занятия.

Технологическая карта учебного занятия (примерная)

Цель занятия (обучающая)

Задачи (формулируются как результаты с опорой на соответствующие компетенции дисциплины) :

- образовательные
- развивающие
- воспитывающие

Планируемые результаты:

- ОК-компетенции
- ОПК-компетенции
- ПК-компетенции

Используемые технологии (частнопредметные, педагогические компьютерные)

Литература

Средства обучения

Ход учебного занятия

Этапы учебного занятия	Этапы технологии	Цели и задачи этапов и заданий	Деятельность преподавателя	Деятельность обучающихся	Формируемые компетенции

При проектировании учебного занятия в рамках педагогического дизайна ставятся следующие задачи, которые должны найти свое место в технологической карте учебного занятия:

- выбор современной педагогической технологии в зависимости от стратегий обучения, которые будут реализовываться на занятии;
- определение целей обучения самими обучающимися;
- опора на личностный опыт обучающихся;
- выбор форм и способов подачи учебного материала;
- использование деятельностного подхода на занятии;

- организация взаимодействия студентов;
- организация постоянной обратной связи с использованием разнообразных приемов осмысления учебного материала;
- применение учебного материала в практической деятельности будущего специалиста;
- сохранение и применение полученных умений.

Исходя из вышесказанного, при подготовке аспирантов и магистрантов к педагогической деятельности большое значение автор придает проектированию учебных занятий на основе следующих стратегий: критичного обучения, интегрального обучения, обучения в практике (on-job instruction), ассертивного обучения, кооперативного обучения, коммуникативных стратегий обучения, проектного обучения, рефлексивного обучения. В рамках вышеназванных стратегий можно использовать достаточно много современных педагогических технологий, позволяющих активизировать деятельность обучающихся. Опыт автора показывает, что это позволяет достаточно эффективно создавать и развивать плодотворную образовательную среду, успешно готовить к выполнению трудовых действий и профессиональных функций профессионального стандарта.

Для того чтобы сформировать умение проектировать технологическую карту, студенты проектируют и «проигрывают» профессиональные пробы, которые анализируются и оцениваются студентами и преподавателем с использованием различных приемов рефлексии. Кроме того, студенты просматривают видеозаписи, готовые технологические карты учебных занятий, анализируют их и вносят свои предложения. Следует отметить, что при анализе просмотренных видеозаписей и готовых технологических карт используются мозговой штурм, метод «шесть шляп мышления», кейсы, дискуссии, коучинг и др., что позволяет проводить занятия в интерактивном режиме и реализовывать практико-ориентированное обучение.

Организация автором своих занятий в рамках педагогического дизайна позволяет обеспечить продуктивную работу студентов, о чем свидетельствуют профессионально составленные студентами технологические карты учебных занятий и успешность их реализации во время педагогической практики в университете.

* * *

1. Абызова Е. В. Педагогический дизайн: понятие, предмет, основные категории. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskiy-dizayn-ponyatie-predmet-osnovnye-kategorii>

2. Александрова И. Г. Основы педагогического дизайна и опыт использования для проведения занятий в очной и заочной формах на курсах повышения ИКТ-компетенций. URL: <https://Ito-center.ifmo.ru>

3. Образовательные стратегии и технологии обучения при реализации компетентностного подхода в педагогическом образовании с учетом гуманитарных технологий: методические рекомендации. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. 108 с.

4. Что такое педагогический дизайн? URL: <https://www.ispring.ru/elearning-insights/cto-takoe-pedagogicheskiy-dizayn/>

АВТОРЫ ВЫПУСКА

Белов Алексей Викторович — кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра изучения истории территории и населения России Института российской истории Российской академии наук (ИРИ РАН) (Москва, Россия)

Волокитина Надежда Александровна — кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Голов Владимир Александрович — кандидат педагогических наук, доцент Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Гурленова Людмила Викторовна — доктор филологических наук, директор института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Евсеева Антонина Николаевна — кандидат психологических наук, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Забулионите Аудра-Кристина Иосифовна — доктор философских наук, доцент Факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Зезегова Ольга Ивановна — кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и методики обучения общественно-правовым дисциплинам Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Земцова Ирина Вениаминовна — кандидат педагогических наук, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, Народный мастер России (Сыктывкар, Россия)

Земцова Татьяна Александровна — аспирант кафедры художественной реставрации мебели Московской художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Иванищева Ольга Николаевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской филологии и массовых коммуникаций Мурманского арктического государственного университета (Россия, Мурманск).

Клепиков Николай Васильевич — кандидат экономических наук, заведующий кафедрой бухгалтерского учета и аудита Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Кратц Полина Федоровна — студент 843 гр. института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Леонов Иван Владимирович — доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры; старший методист Государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург, Россия)

Лянцевич Анелия Владимировна — старший преподаватель института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, член Союза дизайнеров России (Сыктывкар, Россия)

Мартысюк Павел Григорьевич — доктор философских наук, профессор кафедры психологии и конфликтологии Российского государственного социального университета, Филиал в г. Минске (Минск, Республика Беларусь)

Мотовилова Олеся Валерьевна — студент 4 курса Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Нор Андрей Николаевич — студент института социальных технологий Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Попова Анна Михайловна — кандидат биологических наук, доцент кафедры безопасности жизнедеятельности Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Романчук Надежда Ивановна — кандидат сельскохозяйственных наук, доцент кафедры безопасности жизнедеятельности Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Самаковская Олеся Валериевна — кандидат культурологии, доцент кафедры технологии автоматизированной обработки информации Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия)

Суворова Ирина Михайловна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии, доцент Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск, Россия)

Тандыянова Айсылу Ефимовна — аспирантка Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, Россия).

У Сяолин — кандидат искусствоведения, доцент факультета Шаньдунского университета, Председатель общества масленой живописи города Вэйхай (Вэйхай, Китай)

Уваровская Ольга Валентиновна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры общей и специальной педагогики института педагогики и психологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Харитоновна Мария Алексеевна — магистрант 3 курса Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Хренов Николай Андреевич — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ (Москва, Россия)

Шахов Вячеслав Александрович — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии и культурологии Калининградского государственного технического университета, заслуженный работник культуры РФ (Россия, Калининград).

Периодическое издание

ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБРАЗОВАНИЕ

Научно-образовательный и методический журнал

№ 3(29) 2018

Редактор *Л. В. Гудырева*

Корректор *Р. П. Попова*

Верстка и компьютерный макет *Т. В. Матвеевой*

Тех. редактор *Н. Н. Шергина*

Выпускающий редактор *Л. Н. Руденко*

Подписано в печать 18.09.2018. Дата выхода в свет 28.09.2018.

Печать ризографическая. Гарнитура Cambria.

Бумага офсетная. Формат 60х84/16.

Усл. п. л. 14,4. Уч.-изд. л. 13,8.

Заказ № 172. Тираж 500 экз.

Адрес типографии:

Издательский центр СГУ им. Питирима Сорокина

167023. Сыктывкар, ул. Морозова, 25