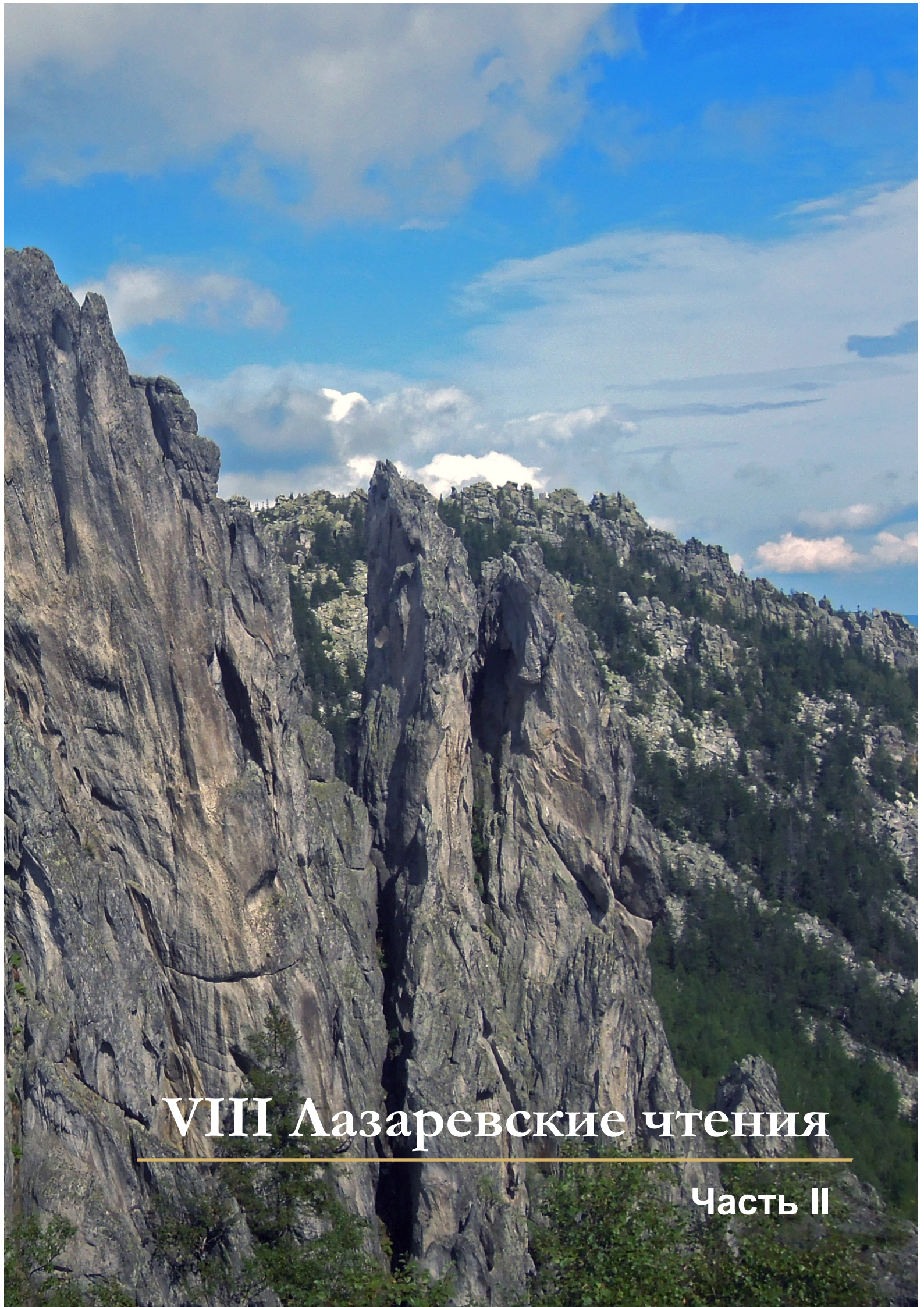




VIII Лазаревские чтения

Часть II

Министерство культуры Челябинской области
Министерство образования и науки Челябинской области
Челябинский государственный институт культуры
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет
Челябинский государственный университет
Челябинский государственный центр народного творчества

К 50-летию ЧГИК

VIII Лазаревские чтения

**«ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
РЕНЕССАНС БАЗОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ?»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Челябинск, 27–28 февраля 2018 года

В двух частях

Часть II

Челябинск
ЧГИК
2018

УДК 398(470)
ББК 82.3(2)
В78

Редакционная коллегия:

Рушанин В. Я., д-р ист. наук, проф., ректор Челябинского государственного института культуры;
Синецкий С. Б., д-р культурологии, проф., проректор по научно-исследовательской и инновационной работе Челябинского государственного института культуры;
Лазарева Л. Н., канд. пед. наук, проф.

VIII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск, 27–28 февр. 2018 г. : в 2 ч. / М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. центр нар. творчества; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Ч. II. – 227 с.

ISBN 978-5-94839-637-8

ISBN 978-5-94839-639-2 (часть II)

В настоящее издание вошли доклады и выступления участников VIII Лазаревских чтений. Доклады девяти секций распределены по соответствующим разделам сборника материалов. *В первую часть* включены: «Фольклор в условиях тотальной глобализации: фольклор и фольклоризация», «Литературный фольклоризм: соотношение устной и письменной традиции», «Язык как “опыт мира”: варианты взаимосвязи языка и мира», «Традиционная культура как архетипическая матрица современного культурного пространства». *Вторую часть* составили: «Эхо песенной традиции в современном музыкальном пространстве», «Аспекты культуры в контексте истории: традиции и современность», «Традиции этнопедагогики в образовательной и воспитательной среде», «Традиции этнической топонимики и графические стереотипы в современном дизайне», «Традиционализм и неотрадиционализм современного праздничного быта: архаика и модерн».

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГИК

ISBN 978-5-94839-637-8

ISBN 978-5-94839-639-2 (часть II)

© Челябинский государственный
институт культуры, 2018

© Авторы статей, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел V. ЭХО ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

<i>Арипов Ф. М.</i> МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ В СТУДИЯХ ЗВУКОЗАПИСИ	7
<i>Гумерова О. А.</i> РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ В БЫТУ ПЕНЗЕНСКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	8
<i>Гурченко А. И.</i> ФOLK-ЛИРИЗМ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ	17
<i>Друцкая М. В.</i> ЭВОЛЮЦИЯ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА ТАМБОВСКОГО КРАЯ	18
<i>Киселев П. А.</i> РОЛЬ ТРАДИЦИОННОГО ФOLK-НАПРАВЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ HEAVYMETAL	21
<i>Кожихова О. Ф.</i> РОЛЬ ФOLK-ЛИРИЗМА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	26
<i>Левченко М. А.</i> ЖИВАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ МОЛОДЕЖИ	27
<i>Мурадова З. А.</i> ТЕМА ДЕТСТВА В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ МУТАЛЯ БУРХАНОВА	31
<i>Мухамедова Г. И.</i> МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В КЛАССЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ	35
<i>Мухамедова Ф. Н.</i> НАЦИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ИСХОДНАЯ МОДЕЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА	38
<i>Орлова К. А., Болодурина Э. А.</i> СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЮЖНОГО УРАЛА	39
<i>Осокина Е. А.</i> ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБРАЗОВ НЕБЕСНЫХ СВЕТИЛ В СОВЕТСКОМ ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ	44
<i>Синецкая Т. М.</i> ФOLK-ЛИРИЗМ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «КЛУБОК» Е. ПОПЛЯНОВОЙ НА СТИХИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ	46
<i>Хмыров А. В.</i> ЗВУКОЗАПИСЬ КОЛЛЕКТИВОВ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	55
<i>Цю Минь</i> ФOLK-ЛИРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ	57
<i>Черевань С. В.</i> СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ И ОБРЯДЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ (ИЗУЧЕНИЕ В КУРСЕ «РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО»)	58
<i>Юровская О. Л.</i> ПОЭТИКА ДУХОВНЫХ СТИХОВ, ПРИУРОЧЕННЫХ К ПОСТУ И КАЛЕНДАРНЫМ ПРАЗДНИКАМ ГОРНОЗАВОДСКИХ РАЙОНОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	63

Раздел VI. АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

<i>Баландина А. В.</i> ОТ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК ДО ФОТОДНЕВНИКА: ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	72
<i>Валеева Р. Р.</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА БАРАКА ОБАМЫ В АМЕРИКАНСКОЙ КАРИКАТУРЕ	74
<i>Красильникова Е. В.</i> К ВОПРОСУ ОБ ЭКОЛОГИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ	79
<i>Лазарев С. А.</i> «ВИЛОЧНОЕ ВОССТАНИЕ» ГЛАЗАМИ ОЧЕВИДЦА	82
<i>Матвеева Е. О.</i> ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ МЕДИАТЕКСТАХ	87

<i>Новиков И. А.</i> А. И. ЛАЗАРЕВ И УРАЛЬСКИЕ БИРЮКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ	89
<i>Петушко Н. Е.</i> СТАРОСТЬ В ПРЕДМЕТНОМ ПОЛЕ БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЯ.....	94
<i>Рябов С. В., Рябова Н. Е.</i> КУЛЬТУРА – КОНКУРЕНТНОЕ ПРЕИМУЩЕСТВО?	98
<i>Суховенко А. М.</i> ОБРАЗ ГЕРОИНИ В КЛАССИЧЕСКОМ ГРЕЧЕСКОМ РОМАНЕ КАК ОСОБЕННОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ В ЭПОХУ ЭЛЛИНИЗМА	99
<i>Хайдаров Й. Х.</i> ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ДРЕВНЕЙ БУХАРЫ, ВЫСОКО ПРИЗНАННОГО ЮНЕСКО	101
Раздел VII. ТРАДИЦИИ ЭТНОПЕДАГОГИКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ	
<i>Артюхина Н. В., Садовникова Е. Е., Садовников А. Г.</i> ОРГАНИЗАЦИЯ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ (ОБЩЕКУЛЬТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ): ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ	103
<i>Ахтырская Е. Н.</i> РОЛЬ ФОЛЬКЛОРА В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В УРОЧНОЙ И ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО ЛИТЕРАТУРНОМУ ЧТЕНИЮ В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ ФГОС НОО	106
<i>Баитанар И. М., Юсупова Л. Г.</i> ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ГУМАНИТАРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ВУЗА	108
<i>Болтаева З. З., Хомидов Х. К.</i> ЛИЧНОСТНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В НЕПРЕРЫВНОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ	110
<i>Вишнякова И. Н.</i> ОРГАНИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАСТНИКОВ ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЛЕКТИВА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	112
<i>Волобоева М. Ф.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРА ДЛЯ РАЗВИТИЯ РЕЧИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ	115
<i>Ganzhiev F. [на английском языке]</i> THE PECULIARITIES OF PSYCHOLOGICAL PROTECTION OF THE INDIVIDUAL IN THE EXTREME SITUATION.....	116
<i>Ганжиев Ф. Ф. [перевод с английского]</i> ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЗАЩИТЫ ЧЕЛОВЕКА В ЭКСТРЕМАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ	117
<i>Дмитриева О. А.</i> РОЛЬ ВОСКРЕСНЫХ ШКОЛ В СОХРАНЕНИИ И ТРАНСЛЯЦИИ СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЕЙ.....	118
<i>Жураев Б. Т.</i> ГУМАНИЗАЦИЯ ДИДАКТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ УЧИТЕЛЕМ И УЧАЩИМСЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИДЕЯХ ВОСТОКА	120
<i>Калацей В. В.</i> МЕСТО И РОЛЬ ВУЗА КУЛЬТУРЫ В СОХРАНЕНИИ И ТРАНСЛЯЦИИ ИСКУССТВА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ НАРОДА: ОПЫТ БЕЛАРУСИ	122
<i>Каминская Е. А.</i> КРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ	126
<i>Красулин В. А.</i> К ВОПРОСУ ДИДАКТИКИ ЭФФЕКТИВНОГО ПРЕПОДАВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ МАТЕРИАЛА ВОЛОЧЕБНЫХ ОБРЯДОВ ПОДВИНЬЯ)	128
<i>Курбанов С. А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ УЗБЕКИСТАНА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.....	130
<i>Мацукевич О. Ю.</i> СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА РУКОВОДИТЕЛЯ УЧРЕЖДЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ	133

<i>Молодкина О. В.</i> ДОСТОЕВСКИЙ И ТОЛКИН: ДИАЛОГ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В СТАРШИХ КЛАССАХ	136
<i>Морозов А. В.</i> РОЛЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ В СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ).....	138
<i>Терентьева Н. П.</i> ПРОБЛЕМА АКТУАЛИЗАЦИИ БЫТИЙНО-ДУХОВНОГО КОНТЕКСТА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ	141
<i>Uhlenbrock E. [на немецком языке]</i> DAS ELTERLICHE SELBSTVERSTÄNDNIS UND SICHT DER ELTERN AUF DIE SCHULE, LEHRERPERSÖNLICHKEIT UND LEHRERTÄTIGKEIT: DIE VORSTELLUNG DER DOKTORARBEIT	144
<i>Уленброк Е. [перевод с немецкого]</i> РОДИТЕЛЬСКАЯ САМООЦЕНКА И ВЗГЛЯД РОДИТЕЛЕЙ НА ШКОЛУ, ЛИЧНОСТЬ УЧИТЕЛЯ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КАНДИДАТСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ.....	148
Раздел VIII. ТРАДИЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ ТОПОНИМИКИ И ГРАФИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ	
<i>Байбара А. В.</i> ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН РОССИИ XVIII в.....	152
<i>Билалова А. Н.</i> ЗНАЧЕНИЕ СИМВОЛИКИ В ДИЗАЙНЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ МЕДИЦИНСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ	153
<i>Гашева Н. Н.</i> НАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭТНИЧЕСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ХУДОЖНИКОВ.....	155
<i>Игнатьева А. А.</i> ЗНАЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В ДИЗАЙНЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ.....	156
<i>Кузмичева А. И.</i> ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ – РУССКАЯ КУХНЯ.....	157
<i>Мичкина М. А.</i> РОЛЬ ОБЩЕСТВА «МИР ИСКУССТВА» В ФОРМИРОВАНИИ ОБЛИКА НОВОЙ КНИГИ В РОССИИ.....	159
<i>Нарзиева Ю. А.</i> ЗНАЧЕНИЕ РЕКЛАМНОЙ ПОЛИТИКИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ	162
<i>Неклюдов М. И.</i> ТРАДИЦИОННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И ГРАФИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ	165
<i>Саитгараева Ю. Д.</i> ЭЛЕМЕНТЫ УРАЛЬСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ДИЗАЙНЕ УЧЕБНОЙ КНИГИ	167
<i>Чеботарев А. М.</i> К ИСТОКАМ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В РОССИИ: ПЕРВЫЙ ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ	168
<i>Чернева Ж. Ю.</i> ВЛИЯНИЕ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ	170
Раздел IX. ТРАДИЦИОНАЛИЗМ И НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ СОВРЕМЕННОГО ПРАЗДНИЧНОГО БЫТА: АРХАИКА И МОДЕРН	
<i>Березин А. И.</i> ТРАДИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СТРУКТУРЕ ДЕТСКИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫХ ПРАЗДНИКОВ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)	173
<i>Глазкова А. В., Мысак Е. П.</i> АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНЫМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИИ Т. А. УСТИНОВОЙ («СМОЛЕНСКИЙ ГУСАЧОК»)	175
<i>Гуд Н. И., Гуд П. А.</i> РУСАЛЬНАЯ НЕДЕЛЯ В БЕЛАРУСИ	177
<i>Гутько О. Л., Фолитарик В. В.</i> СВАДЕБНЫЙ КАРАВАЙ «УДОД»: ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО	179
<i>Дубских Т. М.</i> НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ – ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ.....	180

<i>Жук И. В.</i> НЕСТАНДАРТНЫЕ ПЛОЩАДКИ СОВРЕМЕННОГО ПРАЗДНИЧНОГО МЕРОПРИЯТИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОЛИФОРМИЗМА КУЛЬТУРНЫХ ФАКТОВ	183
<i>Касимова В. Е.</i> ВЕЩНЫЙ КОД СВАДЕБНОГО ОБРЯДА: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ	184
<i>Лазарева Л. Н.</i> ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ПРОСТРАНСТВО ГАРМОНИЗАЦИИ ЕСТЕСТВЕННОГО (ПРИРОДНОГО) И ИСКУССТВЕННОГО (ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО) В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ	187
<i>Мордасов А. А.</i> СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КОНЦЕПТА «ДЕЙСТВИЕ» В ТРАДИЦИОННОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ	191
<i>Рогачев В. И., Рогачева М. П.</i> ДОСВАДЕБНЫЕ ОБЫЧАИ, ОБРЯДЫ И ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ОБРЯДА И ПЕСЕН МОРДВЫ)	195
<i>Склярова В. С.</i> СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО ЗРЕЛИЩА	199
<i>Скрипина Н. В.</i> ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	202
<i>Соколовская Е. В.</i> ШЕПОТ В РИТУАЛЬНО-САКРАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ	204
<i>Солдаткин В. Е.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ ПЛОЩАДНОГО ТЕАТРА В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ДНЮ ЗНАНИЙ (НА ПРИМЕРЕ «ЯРМАРКИ В ГОРОДЕ МАСТЕРОВ»)	206
<i>Степанова И. В.</i> ТЕХНИТЫ ДИОНИСА – АРХЕТИП ПРАЗДНИЧНОГО АГЕНТСТВА В АНТИЧНОМ МИРЕ	207
<i>Суленёва Н. В.</i> К ВОПРОСУ ОБ ИНТУИЦИИ В ИСКУССТВЕ ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА	209
<i>Филимонов Л. С.</i> ФЕНОМЕН ИНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРА КАК ПРОБУЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ЧЕЛОВЕКА	211
<i>Филиппенко В. В.</i> АРХЕТИПЫ И ЯЗЫК КАК ДЕТЕРМИНАНТЫ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА ЛИЧНОСТИ В КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА ЖЕСТОКОСТИ А. АРТО	214
<i>Хоменко О. Г.</i> НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРАЗДНИКОВ «СОЛНЕЧНОГО КРЕСТА» БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ ИХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ	216
<i>Шаронина М. Г.</i> РЕАЛЬНЫЕ ГЕРОИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В РЕЖИССУРЕ ПРАЗДНИЧНЫХ ДЕЙСТВ	219
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	222

Раздел V

ЭХО ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Арипов Ф. М.

Государственная консерватория Узбекистана

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ В СТУДИЯХ ЗВУКОЗАПИСИ

В XXI в. сферы культуры и искусства, связанные с звукорежиссерской работой, получили мощный толчок в развитии. Обусловлено это прежде всего быстрыми темпами прогресса технологий и методов обработки звука. В предлагаемой статье приведены некоторые методические рекомендации молодым звукорежиссёрам для подготовки рабочего места к звукозаписи.

Подготовка аппаратной к работе.

Запрещается входить в студию без сопровождения ответственного лица. Студия звукозаписи состоит из двух основных комнат: аппаратная и комната звукозаписи (акустическая комната). Аппаратная оснащена множеством важных для звукорежиссера устройств. В этой комнате звукорежиссер занимается записью звука, обработкой звукозаписи, аудиомонтажом, сведением, мастерингом.

В зависимости от характера выполняемой работы, звукорежиссеру при записи звука, в первую очередь, необходимо определить оборудование для поставленной цели:

1. Микрофон (его тип, технические характеристики);
2. Способы подключения микрофона к звукоприемнику (микшерский пульт, преамп, компьютерная звуковая карта и др.);
3. Изучение возможностей звукоприемника;

Минимальные требования к микшерскому пулту звукозаписи: наличие фантомного питания +48 Вольт; входы-выходы для микрофона и других внешних аудио-устройств (электромузыкальные инструменты, CD диск, MDиск, кассетный магнитофон и др.)

Вход должен быть парным: микрофонный вход, линейный вход.

Микрофонный вход используется для подключения только микрофона. Микрофон является оборудованием, преобразующим звуковые волны в электрические. В результате преобразования ток достигает мощности в 1 мВт. Мощность сигнала тока с других внешних звуковоспроизводящих устройств может достигать 1,5–6 Вт и выше.

Выход DIRECT является каналом, направленным на каждый отдельный канал записывающего оборудования.

Моно – это один сигнал, т. е. когда он слышен, то мы слышим его только из одной точки. Даже в случае если моносигнал выходит из стереовыхода, мы всё равно слышим его только из одной точки.

Сtereo – это два моносигнала. В результате комбинации двух моносигналов появляется интервал между звуками с колонок L-R. Стало быть мы слышим звук через фазы, как будто в живую. Мы чувствуем этот интервал.

Псевдостереосигнал – это один моносигнал, передаваемый на 2 стереоканала (L-R).

Линейный доступ (LINE) – канал, который получает сигнал от внешних звуковых устройств: электроинструментов, CD и MD плееров.

Микшерский пульт – это такое вспомогательное устройство, которое принимает два или более звуковых сигналов, таких как: тембральная обработка (частотная обработка), управление динамикой диапазона (баланс между двумя звуками называется динамическим диапазоном), декорирование (окраска) каждого звука композиции.

К основным частям микшерского пульта относятся: два или более аудиоканала, т. е. вход микрофона и линейный вход; устройство усиления и ослабления сигнала (чувствительность); параметрический эквалайзер; AUX каналы; панорама (PAN); Master (Основной) микшер; базовый выход (Master stereo).

Звуковой тракт – это путь звука, который он проходит от выхода из звуковоспроизводящего устройства до входа в микшерский пульт и до динамиков. Как известно, акустический звук превращается через микрофон в электрический ток и начинает движение по аудиосистеме. Это действие относится и к линейному входу. На микшерском пульте имеется блок чувстви-

тельности микрофона (Gain), который служит для подъема или снижения реакции микрофона на звуковой источник.

Для передачи сигнала с внешнего устройства на микшерский пульт прежде всего необходимо найти индикатор сигнала этого канала. Для того чтобы убедиться, что фантомное питание +48 Вт (для конденсаторного микрофона) включено, мы должны увидеть сигнал на индикаторе. Если сигнал микрофона низкий, мы увеличиваем чувствительность до нужного уровня. Этот сигнал по данным индикатора должен показывать не менее –12 дБ для цифрового микшера. На аналоговых пультах индикатором является зеленая лампа.

Для чего нужно это условие?

Если принятый сигнал меньше –12 дБ, баланс между сигналом и шумом будет нарушен, и окружающий акустический шум будет выше, чем основной сигнал. Это затруднит воспроизведение звука, или мы вообще не услышим полезный сигнал. После того, как сигнал достигнет –12 дБ, с помощью микшера увеличивается чувствительность этого канала, и звук передается на основной мастер-стерео выход. Для этого мы находим индикатор мастер-стерео выхода на микшерском пульте, где сигнал должен появляться, когда мы будем поднимать уровень до –0 дБ.

После этого сигнал передается на внешний мастер-стерео приёмник (усилитель, активные мониторы или другие аудио устройства), и через них мы сможем слышать звук. Как видите, для всех полупрофессиональных или профессиональных микшеров, шкала каждого канала микшера равна от 0 дБ, $-\infty$ и до +12, +16 дБ. Самая высокая точка стереофонического выхода шкалы равна 0 дБ.

Почему это так? Сигнал для сохранения баланса между каналами может быть либо низким, либо слишком высоким. Для поднятия или снижения этого сигнала в каждом канале имеется возможность повышения на +12, +16, +24 дБ. Общая сумма всех сигналов в общем балансе не должна превышать 0 дБ!!! Вот эти 0 дБ составляют самую высокую точку в шкале микшера.

Соотношение баланса звукового шума должен составляет не более 80–20 %; где 80 % – основной звук, 20 % – помехи.

Микрофоны делятся на 3 основные группы: для магнитных аппаратных записей, профессиональных целей и специального назначения.

По назначению профессиональные микрофоны делятся следующим образом: для записи и передачи звуков, музыкальных и художественных студий, теле- и киностудий; для систем усиления звука и музыки; для акустических измерений, для подключения диспетчера.

Кроме этого, по расположению источника сигнала и конструктивным решениям микрофоны делятся на напольные, надпольные; настольные или прикреплённые на мембрану; встроенные (например, стол собраний); ручные (для эстрадных солистов); петличные (прикреплены к воротнику или костюму); радиомикрофоны (беспроводные); оснащенные микрофоны (для проведения репортажей на большие расстояния, или для документальных съемок); PZM-микрофоны (микрофоны с ограничивающим слоем).

Гумерова О. А.

Челябинский государственный институт культуры

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ В БЫТУ ПЕНЗЕНСКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Народная религиозность как феномен культуры все чаще становится объектом специальных исследований в гуманитарной науке постсоветского периода. Этим отчасти объясняется возросший интерес современного этномузыказнания к жанру духовного стиха. Существовая на границе двух традиций – богослужебной и фольклорной, – он отразил особенности религиозного мировосприятия народа, основы его верований и благочестия.

Живая традиция бытования духовного стиха была зафиксирована в горнозаводском районе Челябинской области. В изданных в 2017 г. уникальных материалах фольклорных экспедиций [11] представлено 65 прежде неизвестных образцов духовных стихов калужских и пензенских переселенцев, различных по географическому и временному происхождению, содержанию и функциональному предназначению.

Духовные стихи пензенских переселенцев, проживающих в селе Орловка Челябинской области, занимают важное место в репертуаре, связанном с христианским календарем и великими праздниками – Рождеством и Пасхой. Рождественские стихи – самый поздний побег на

древе русского духовного стиха. В России они появились только в XVII в. под влиянием мало-российской духовной школы, но быстро обрели популярность сначала в западных и южнорусских областях, а затем и в других регионах. На Урал они были занесены, вероятно, в начале XVIII в. крестьянами из Поволжья и среднерусской полосы, принудительно переселенными в период петровских реформ для работы на железоделательных заводах.

Рождественские стихи изначально связаны с традицией колядования, это роднит их с таусенями – песнями, исполняемыми в святочную неделю. Вместе с тем только духовные стихи сохранили у переселенцев обрядовую функцию, таусени, напротив, вышли из обрядового применения. «В то время как все зафиксированные образцы календарных песен (таусени) существуют лишь в памяти информантов, – отмечает О. Л. Юровская, – духовные стихи, являют собой живую традицию. Выполняя обрядовую функцию в календарном цикле, они на современном этапе заменяют зимние календарно-земледельческие песни в местной системе жанров» [10, с. 39]. Постепенное отмирание календарных песен у переселенцев и замещение их духовным стихом, по мнению автора, объясняется изменением психологии землепашца в результате смены деятельности.

В селе Орловка сохранилось два стиха, приуроченных к Рождеству – «Христос Спаситель» и «О, Дева чистая, святая». Они образуют относительно автономную группу в корпусе духовных стихов переселенцев. Анализ их содержания и стилистики может помочь выяснить их происхождение, проследить путь их миграции, соотнести их с вариантами разных метрополий. Так же как некоторые другие стихи («На всех солнце светит», «О расставании души с телом», «О Егории храбром»), они относятся к числу «полирегиональных», не только потому, что речь идет о песенной традиции группы переселенцев, поменявших место проживания, но и потому, что они оказались наиболее востребованными в разных регионах России. В свете этого, полное восстановление художественных особенностей духовного стиха, как верно утверждал в свое время П. В. Киреевский, возможно лишь по его многочисленным вариантам.

Поиск текстовых источников духовных стихов, приуроченных к христианским праздникам, как правило, осложняется проявляющейся в них свободной вариативностью, существенными отклонениями от инварианта и смешением разнородных источников. Тем не менее, сюжетный прообраз в рождественских стихах пензенских переселенцев просматривается довольно ясно. Несомненной «первоосновой» обоих являются главы Евангелия от Матфея (Гл. 2: 1–23) и от Луки (Гл. 2: 7–20), где описывается рождение Христа, поклонение пастухов (Лк) и волхвов (Мф), избиение младенцев (Мф), бегство в Египет, возвращение в Назарет (Мф), пророчество о радости спасения народа Израилева. Другим источником является Церковное Предание, добавляющее подробности жития Пресвятой Богородицы через древние сказания, церковно-исторические сочинения, гомилетические памятники и гимнографическое наследие. Немаловажную роль в формировании содержания сыграли и сюжеты рождественских икон, росписей церковных папертей и народных религиозных лубков, украшавших деревенские избы. Таким образом, текст духовного стиха рождается в результате сюжетной и поэтической комбинаторики, смешении в них мотивов из разнородных источников.

Духовные стихи, связанные с евангельской тематикой имеют сакральный статус. Евангельский текст в них не трансформируется, а предстает, как утверждает Г. В. Лобкова, в ином жанровом состоянии: «По сути, это сакральные тексты религиозного содержания и повествовательной направленности, которые перечитывались, сохранялись, передавались и читались по завету – тексты, содержание которых восходит к Священному Писанию православной церкви – то есть условно этот жанр можно определить как апокриф, но апокриф, относящийся именно к народной традиции» [7, с. 26].

Источником духовного стиха «Христос Спаситель» является украинская колядка, в которой описываются события, знакомые нам по Евангелию от Матфея и Луки. Ее изначальный вариант довольно краткий и включает в себя всего шесть двустиший:

Христос Спаситель в нчі родився,
В вертепі вбогім Він оселився.

А над вертепом Звізда сияє,
Христа рожденного Всім возвіщає.

Небесні сили там ся являють,
Хвалу Нарожденному спивають

А Ирод лютий від серця злого
Христа шукає нарожденного.

Діток невинних він убиває
І кров святую їх проливає.
Та не злякає нас вражъя сила,
Бо з Вифлеему радість нам явила [8].

В последующих региональных вариантах сохраняются все строфы, кроме последней.
В переводе:

Но не испугает нас вражъя сила,
Ибо в Вифлееме радость нам явилась.

По мере продвижения на Восток колядка прирастала новыми строфами, а ее содержание углублялось, дополняясь конкретными деталями, яркими образными описаниями и увлекательными сюжетными поворотами. Уже один из первых, близких по времени появления, русифицированных вариантов в несколько раз превышает объем исходного:

- | | |
|--|---|
| 1. Христось Спаситель въ полночь родился,
Въ вертепѣ бѣдном он поселился, | 8. А надъ вертепом звѣзда сіяла.
Христось родился! – всѣмъ возвѣщала. |
| 2. Надъ тѣмъ Вертепомъ звѣзда сіяетъ:
Христось родился! – всемъ возвѣщаетъ. | 9. Волхвы съ востока въ вертепъ приходятъ
И въ ясляхъ бѣдныхъ Христа находятъ. |
| 3. И сводъ небесный вдругъ растворился,
Въ вертепѣ темномъ свѣтъ появился. | 10. Главы склоняють у яслей Царя,
Христу приносятъ драгіе дары. |
| 4. И хоры Ангелъ въ небѣ витали
И пѣсню дивной весь міръ оглашали. | 11. И вѣсть святую – Христа рожденье,
Вѣ страну родную несутъ в умиленіи, |
| 5. И Ангелъ свѣтлый предсталъ внезапно
Пастырямъ въ поле с вѣстью отрадной. | 12. А Иродъ злобный, въ лукавствѣ сердца,
Повсюду ищетъ Христа Младенца. |
| 6. Они поспѣшно въ вертепъ приходятъ
И здѣсь во ясляхъ Христа находятъ. | 13. Дѣтей невинныхъ онъ убиваетъ,
И кровь святую ихъ проливаетъ [8]. |
| 7. Съ великимъ страхомъ у яслей стали
И на колѣни съ молитвой пали. | |

Обращает на себя внимание бережное отношение народного творца к тексту Святого писания, проявляющееся в стремлении сохранить его важнейшие сюжетные мотивы. В добавленных строфах появляются образы пастухов и волхвов, ведомых путеводной звездой. Примечательно, что те и другие не встречаются в рамках одного и того же Евангелия. Поклонение пастухов описывается только в Евангелии от Луки, а пришествие волхвов – в Евангелии от Матфея. Но сказителю важен не только и не столько охват всех сюжетных линий и персонажей: упоминание тех и других служит для него незыблемым подтверждением распространения веры Христовой среди людей разных стран и сословий.

Обновленный текст изобилует характерными для апокрифической литературы живописными деталями, которые привносят в повествование театральную зрелищность («сводъ небесный вдругъ растворился»; «Ангелъ свѣтлый предсталъ внезапно»; «Съ великимъ страхомъ у яслей стали»; «Главы склоняють у яслей Царя»).

В духовном стихе находит отражение и новая сюжетная линия, отсутствующая в колядке. Речь идет о бегстве в Египет, описанном в Евангелии от Матфея и часто изображаемом на иконах, росписях и лубках:

Святая Дѣва ночью уходитъ,
Христу въ Египтѣ пріють находить [8].

Последние строфы тропированного варианта включают еще один смысловой мотив – молитвенное прошение о мире, свете, любви, Родине и спасении от ада. 14 и 15 строфы, символизирующие открытость душ верующих к нравственному укреплению, будут сохранены и в более поздних вариантах стиха, а строфы 16–19 впоследствии исчезнут:

14. Христе Владыко, въ Твой день рожденья
Поддай намъ темнымъ даръ просвѣщенья,
15. Для міра свѣтъ Ты, людей отрада,
Спаси насъ, грѣшныхъ, отъ власти ада.
16. В грѣхахъ помилуй, храни въ напасти,
Избавь от злобы, храни въ несчастьи.

17. Любви исполни сердца въ нас, Спасе,
Дай мир Твой всѣмъ намъ и Родинѣ нашей.
18. Прійми моление и пѣснь святую;
Тебѣ поемъ мы: аллилуіа!
19. Слава въ вышнихъ Богу, аллилуіа,
И на земли миръ, аллилуіа [8].

В новом варианте нашла развитие и «музыкальная» составляющая содержания колядки. Краткое упоминание в ней воспеания Христа («Хвалу Нарожденному спиваютъ») в тексте стиха многократно дублируется с помощью вариантных повторов: «И пѣсню дивной весь миръ оглашали», «Прійми моление и пѣснь святую; «Тебѣ поемъ мы: аллилуіа!», – вся вселенная наполняется звуками хвалебного песнопения. Заключительная (19) строфа основана на точном цитировании слов песнопения ангелов. Верующим они хорошо знакомы по Евангелию от Луки («Слава в вышнихъ Богу, и на земли мир, в человецех благоволение», Лк 2:4) и Великому славословию, исполняемому во время праздничной утрени. Судя по тому, что ритм заключительной строфы не совпадает с ритмом стиха, ее, скорее всего, не пели, а читали.

Рассмотренный вариант духовного стиха встречается в Луганской области. Вероятно, именно через нее он проник из Украины в Россию. Близкие ему варианты, без 16–19 строф, бытуют в Санкт-Петербурге (в репертуаре хора Спасо-Парголовского храма, фольк-группы «Отава Ё») и в Москве – у фольклорного ансамбля «Казачий круг».

Духовный стих «Христос Спаситель», бытующий у пензенских переселенцев также опирается на рассмотренный вариант, но в отличие от него, содержит частичную редукцию и интерполяцию отдельных строф, а также локальные диалектные особенности, проявляющиеся в характерном произношении. По своему содержанию он ближе к варианту, имеющему хождение в деревне Шамордино Калужской области у монахинь Казанской Свято-Амвросиевской женской пустыни. Правда, вариант калужской области содержит строфы, отсутствующие во всех других версиях, в том числе и у пензенских переселенцев:

Христос Спаситель – вознагражденье,
Волхвам приходит свет во спасенье.

В варианте Калужской области появились дополнительные строфы с описанием бегства в Египет, одну из которых позаимствовали пензенские переселенцы:

Пензенские переселенцы

Кагда же Ирад принял смерть злую,
Христос явился в страну радную

Калужская область

Среди языков
в стране кумиров
Жил безопасно Спаситель мира.
Когда же Ирод принял смерть злую,
Христос явился в страну родную.
И в Галилею Он возвратился,
И в Назарете жить поселился

Различается и завершение стиха пензенских переселенцев, в котором сохранена строфа Луганского образца, исключенная в калужской версии:

Для мира свет Ты, людей атрада,
Спаси нас, грешных, ат власти ада.

Вариативность текста всех бытующих региональных модусов просматривается как в незначительных изменениях в виде инверсий («и в бедных яслях», «и в яслях бедных», «долго стояли», «стояли долго») или замене времени («всем возвещала», «всем возвещает»), а иногда и в появлении нового смыслового акцента:

Луганская область, Москва, СПб.

В вертепе бедном
Главы склоняютъ у яслей Царя
Христу приносятъ драгіе дары

Пензенские переселенцы

В вертепе темным
Главы скланили велики цари
Христу приносятъ драгие дары

Калужская область

В вертепе бедном
Главы склоняютъ у яслей цари
Христу приносятъ *сладкие* дары

Под «драгими» дарами подразумеваются золото как олицетворение власти, ладан – символ священничества Христа и смирна (средство для бальзамирования) – намек на то, что Христос смертен. В калужском варианте замена слова «драгие» на «сладкие» является не только следствием бытовой адаптации текста, но и свидетельствует о проявлении рудиментарного

мышления, отсылающего нас к ранней традиции христославения, во время которой колядующих одаривали сладостями.

Непосредственная близость южноуральского варианта калужскому, вероятно, объясняется соседством калужских и пензенских переселенцев, проживающих в близко расположенных селах горнозаводской зоны Челябинской области (Серпиевка и Орловка). Примечателен тот факт, что рождественские стихи у самих калужских переселенцев в новых условиях вышли из употребления и в настоящее время не встречаются. Их заменил рождественский тропарь «Рождество Твое, Христе Боже наш».

Текст духовного стиха «О, Дева чистая святая» имеет иной источник происхождения. В его основе, наряду с евангельскими мотивами и живописными прообразами, лежит авторский духовный стих Таисии Леушинской (1842–1915). Годы жизни ее дают возможность установить приблизительное время появления стиха – конец XIX – начало XX в. Таисия Леушинская (в миру – Мария Васильевна Солопова) принадлежала к древнему дворянскому роду и являлась настоятельницей Леушинского Иоанно-Предтечинского монастыря Вологодской губернии. Иоанн Кронштадтский еще при жизни «почитал ее как святую, называя “Угодницей Божией” “Избранницей Царицы Небесной”, “Высокопреподобной”» [5]. По материнской линии Таисия Леушинская происходила из рода Пушкиных, возможно, это сыграло свою роль в определении ее интересов. Она была духовной писательницей и поэтессой; труды и стихи ее активно печатались не только в России, но были переведены и изданы в Америке и Греции. Ее духовник Александр Дернов писал, что она была и «композиторшей нескольких духовных песнопений» [5]. Игуменья Таисия знала наизусть Евангелие на церковно-славянском языке; его сюжеты и образы вдохновляли ее на создание стихов. Духовные сочинения игуменьи приобрели огромную популярность, они настолько часто использовались и перерабатывались композиторами и народными исполнителями, что в итоге пополнили образцы анонимного фольклорного творчества, заставив забыть имя их автора.

Стих «О, Дева чистая святая» под названием «Приснодеве (Мысли в ночь на Рождество Христово)» вошел в сборник «Духовные стихи игуменьи Таисии» [2]. Образ Богородицы и тема материнства имели для игуменьи особое значение, поскольку само ее рождение, согласно жизнеописанию, не обошлось без покровительства Богородицы. «В браке Виктория Дмитриевна (мать Таисии. – О. Г.) долго не имела утешения в детях – они умирали во младенчестве. Тогда она стала усердно молиться Божией Матери и совершать паломничества в московские храмы к Ее чудотворным иконам, прося о даровании младенца. Вскоре благочестивая мать родила дочь, которую назвала Марией, будущую игуменью Таисию» [4]. Вероятно, этим объясняется появление значительной части духовных стихов игуменьи, посвященных Богородице, в том числе рождественского стиха «О, Дева чистая, святая». В версии пензенских переселенцев он претерпел диалектное преобразование:

О, Дева Чистая Святая,
О, Матерь Бога, всех Тварца.
Каким блаженствам трепитала
Твоя Пречистая душа.

Кагда впервые Ты узрила
Младенца Госпада Христа,
Твой плод девическыва чрева
Сваим Ты сыном нарикла.

Скажи, как в ясли палажила,
Как павивала пеленой,
Улыбкой нежной адарила
Иль умиленную слезой.

К груди ль сваей Ево прижала,
Иль прикланилась перед Ним,
Или стапы ево лабзала,
Или беседовала с Ним.

И что вешал Тебе безмолвный
Улыбкой детскай вместо слов,
Назвал ли матерью пакорна
Иль вазвестил, что с нами Бог?

О, Мати! Дева, чуда девства!
Ты Дщерь небесныа атца,
Святова Духа Ты Нивеста,
Мать Сына божыва – Христа [11, с. 62].

Образ Марии в стихе предстает в двух ипостасях. С одной стороны, он раскрывается через проявление земной материнской любви, привычные ситуативно-бытовые ассоциации (мать, пеленающая ребенка, прижимающая его к груди, кладущая в колыбель, целующая его ножки) и трогательное общение с ребенком («улыбкой нежной одарила», младенец, ответил ей «улыбкой детскай вместо слов»). Отмеченные особенности выдают в стихе характерные гендерные черты – это, несомненно, женская поэзия. Но в само описание привнесено чувство благоговейной возвышенности посредством использования высокой поэтической и церковно-славянской лексики: «сыном нарикла», «одарила... умиленную слезой», «павивала пеленой», «стапы его лобзала». С другой стороны, Мария предстает в стихе и как раба Божия («прикланилась перед ним»), и как субъект поклонения («Дева Чистая Святая», «Матерь Бога, всех

Тварца»). Примечательно, что в авторском сознании происходит подмена Бога-Сына на Бога-Отца («творца видимого и невидимого»). Подобная «неувязка» имеет чисто фольклорное происхождение, и часто встречается в народных духовных стихах, где теолого-догматическая категория Троицы переосмысливается по-своему. «Народная иерархия небесного мира, – пишет Г. П. Федотов, – смутная и неустойчивая, не совпадает с церковной» [9, с. 24]. «Догмат Пресвятой Троицы принадлежит к труднейшим и отвлеченнейшим в христианстве. А priori было бы трудно ожидать от народного певца полной ясности при произнесении этого святого имени» [9, с. 28]. В подтверждение мысли Г. П. Федотов приводит в пример стих о Василии Великом из сборника П. А. Бессонова, где Богоматерь предстает в роли «родительницы» мира:

Которая нам сотворила
И небо, и землю, и солнце, и месяц,
И частыя звезды [Цит. по: 9, с. 56]

Примечательно, что в народной версии Воронежского края вторая строка стиха «О Дева чистая святая» изменена, вероятно, с целью устранения несоответствия догматам:

О, Дева Чистая Святая
О, Матерь Господа Христа [1, с. 122]

Помимо этого, в ней добавлена строфа, дорисовывающая земной образ Марии реалистическими штрихами:

Осталась, Дева Пресвятая,
Ты бездомной сиротой,
Не роптала, не уповала
Ты на жребий свой земной [1, с. 122].

В стихе пензенских переселенцев эта строфа отсутствует, но сохраняется следующее за ней заключительное четырехстишие, где образ Богоматери как дочери Бога-Отца, невесты Святого Духа и матери Сына Божьего, сливается с ипостасями Святой Троицы:

О Мати! Дева, чудо девства!
Ты Дщерь небесныя атца,
Святова Духа Ты Нивеста
Мать Сына Божьива – Христа [11, с. 62].

Тропирование текста Таисии Леушинской имеет и другие примеры. Так, в версии насельников Святогорского Свято-Успенского монастыря добавлены еще три строфы, перемежающие повествование в объективную плоскость и заменяющие обращение к Деве обращением к верующему, жаждущему душевного исцеления:

Ты слышишь райские напевы,
То, в Небе Ангелы поют.
Родился Божий Сын от Девы,
Ему хвалу все воздают.
О! Встрепенись, душа больная,
Скорей в надежду облекись.
Твой Бог принёс тебе из рая
Бальзам Небесный исцелить.
Спешь к Нему; Он ждёт привета,
Как дальний гость из дальних стран.
Он к нам снизшел во тьму от света,
Он врач твоих душевных ран.

В приведенных примерах авторский текст Таисии Леушинской предстает в ряде свободных трансформаций, подвергаясь частичной перетекстовке, дополняясь новыми четверостишиями и подвергаясь содержательному переосмыслению. Таким образом, он функционирует как фольклорный материал с утраченным авторством, открытый к всевозможным модификациям. Фольклоризация текста проявляется и в привнесении локального диалектного колорита, оттенков местного говора исходной метрополии переселенцев. Во всех стихах присутствует «аканье», характерное для произношения в Пензенской области («Твая», «тварца», «Госпада», «пакорна»), и замена «е» на «и» («Свитая», «трепитала», «узрила», «божьива», «прикланьлась»). Наряду с этим встречаются фольклорные архаизированные окончания: «небесныва», «девическыва» «умиленнаю».

Характерной чертой духовных стихов, приуроченных к церковному календарю, является их билингвизм – сочетание народно-текстовой фонетики и норм литургического произношения:

Название стиха	Фольклорная лексика	Церковно-славянская лексика
О, Дева чистая, святая	«Мати», «улыбай», «детской», «девическыва», «небесныва» «впервыя»	Пречистая, мать, вещал, возвестил, Дева, дочь, чрева, Творца, Сына Божьего
Христос Спаситель	«Ангильски», «аттоля», «ане», «здеся», «злбнай», «в вертепе темным»	Христос Спаситель, Святая Дева, возвещала, пали, славу в вышних, весть, озарились

Широко используются устойчивые эпитеты, типизирующие образы Матери, Христа, иных персонажей и явлений: «Дева чистая», «пречистая душа», «улыбкой нежной», «в вертепе темным», «светлый ангел», «с великим страхам», «в бедных яслях», «драгие дары», «злбнай Ирод», «детей безвинных», «смерть злую» и т. д.

Несмотря на то, что в основе текстов рождественских стихов переселенцев лежат разные источники – фольклорный и авторский, – оба относятся к числу поздних духовных стихов. На это указывает их структурная организация с наличием регулярной рифмовки, охватывающей весь текст. Подобная норма утверждается в духовной поэзии после XVII в., придя на смену раннему напевному и безрифменному стиху. Но сравнение поэтических размеров стихов «Христос Спаситель» и «О, дева чистая, святая» все-таки позволяет сделать вывод о том, что по времени появления первый значительно старше второго. Он представляет собой силлабический цезурированный стих на основе сдвоенной пятисложной стопы с акцентами на 2 и 4 слогах (в 1 и 3 строках) и на 1 и 4 (во 2 и 4 строках):

У – У – У У – У – У	Христос Спаситель в полночь родился,
У – У – У – У У – У	В вертепе тёмным свет паявился (2 р.),
У – У – У У – У – У	А над вертепам звизда сияла,
У – У – У – У У – У	Христос радился! – всем вазвищала (2 р.).

Как отмечает Б. Б. Ефименкова, «песни с цезурированными периодами широко распространены на этнической территории всех восточнославянских народов и в их песенном фольклоре представляют наиболее древний, коренной тип ритмической организации, не только безусловно доминирующий, но в ряде западных регионов – единственный» [3, с. 59].

Стих «О, Дева чистая, святая» опирается на более позднюю, силлабо-тоническую систему с двусложной ямбической стопой, укоренившуюся в духовном стихе уже в XIX в. Время его появления подтверждается, как уже указывалось, и годами жизни автора стиха, игумены Таисии.

Анализируя варианты напевов духовных стихов несложно убедиться в том, что и они весьма мобильны и демонстрируют не менее свободные отклонения от первоначального варианта, чем тексты, бытующие в разных региональных версиях. Достаточно сравнить напев украинской колядки (см. Пример 1 в Приложении) и духовный стих пензенских переселенцев, зафиксированный столетием позже в Челябинской области (Пример 2). Различие проявляется уже в строении строф. Контуры музыкальной строфы колядки определяет двустипшие АБ, а в Орловском варианте переселенцев – трехстишие АББ. Различается и ритмическая структура рассматриваемых образцов, заметно трансформируется мелодический рисунок, в котором вариантный повтор в первых двух строках заменен секвентным. Наиболее устойчивой к переинтонированию оказалась вторая строка колядки («В вертепе темном свет появился»), представляющая максимально близкий вариант по отношению ко второй строке духовного стиха (Пример 3).

В гармоническом плане наблюдается замена автентических связей (в колядке) плагальными (в духовном стихе). В фактуре украинского варианта наблюдается преобладание гармонической вертикали, в то время как в духовном стихе главенствует горизонталь с сольным запевом и ансамблевым припевом с добавлением вторы.

При сравнении двух вариантов стиха «О, Дева чистая святая» Воронежской и Челябинской областей проявляется свободное изменение всех параметров, возникшее в результате длительной миграции напева. Если жанровой основой воронежского варианта является крестьянская песня с проявлением характерного для нее переменного размера – 158, 128 (Пример 4), то в стихе переселенцев жанровым инвариантом является более поздняя городская песня с ярко выраженной трехдольностью и метрической симметрией (Пример 5). Мелодия развертывается в разных ладовых условиях. В воронежском варианте использован архаичный

Е-миксолидийский, охватывающий целую октаву, а амбитус напева пензенских переселенцев ограничен секстой. Ладовой основой его является параллельная переменность (е–G) с малотерцовой оппозицией ступеней (I–III) в первой мелострофе и утверждением III в качестве устоя – во второй. Внутреннее строение мелодических строф также различно: в воронежском напеве использована структура АББ, в челябинском – АБ. Тем не менее в обоих вариантах можно обнаружить константные мелодические сегменты и другие общие черты. Так, в мелодическом рисунке выделяется восходящий квартовый или квинтовый скачок, акцентирующий слово «чистая». Сохраняются нисходящие терцовые кадансовые мелообороты в конце каждой строки. Проявляется и фактурное родство: одноголосие в первом двустии сменяется терцовым «утолщением» мелодии во втором (см. Примеры 4 и 5).

Показательно, что напев пензенских переселенцев является политекстовым и используется сразу в шести духовных стихах, исполняемых в страстную неделю («И вот Господь наш угасает»), в Пасху («Лишь только солнце засияло»), при обращении к Христу («Спаситель мой, к Тебе взираю»), Николаю Угоднику («Прошу тебя, угодник Божий») и к Богородице («К тебе, о мать пресвятая»). Несмотря на отдельные проявления вариативности, он выполняет структурирующую функцию в корпусе стихов пензенских переселенцев, маркируя важные вехи христианского календаря (Рождество, Страстная неделя, Пасха), и наделяя особой значимостью обращение к святым. Использование одного напева в разных стихах одновременно свидетельствует и о наличии в них единой метрической структуры, что подтверждает версию К. В. Квитки о том, что «ритмические формы важнее мелодических навыков. В подавляющем большинстве случаев, – утверждает он, – именно ритмические формы являются главным определяющим моментом в создании песенных напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании» [6, с. 194].

Подводя итог, следует отметить, что рождественские стихи пензенских переселенцев Челябинской области органично вписываются в общероссийскую фольклорную топографию. Они тесно связаны с южно-русской, приволжской и среднерусской традицией. Духовные стихи являются наглядным примером неисчерпаемости народной мелодической и поэтической фантазии, вариативности как основы творческого процесса. Варьирование охватывает все параметры – содержание, поэтические и музыкально-выразительные средства, принципы структурной организации. При этом во всех вариантах, сохраняется совокупность наиболее значимых компонентов, сохраняющихся в памяти народных творцов и свидетельствующих о проявлении глубинного единства в многообразии.

Нотное приложение

Пример 1. Украинская колядка «Христос Спаситель»

Хри-стос Спа-си-тель в но-чі ро-дів-ся, В вер-те-пі
 Не-бес-ні си-ли там ся-яв-ля-ють, Хва-лу На-
 Ді-ток не-вин-них він у-би-ва-є І кров-свя-

вбо-гім Він о-се-лів-ся, А над вер-те-пом Звіз-да си-
 рож-ден-ю Іх про-ли-ва-є А І-род лю-тий від-сер-ця
 ту-ю Іх про-ли-ва-є Та не-зля-ка-є нас-вразь-я

я-е, Хри-ста рож-ден-но-го Всім-воз-ві-ща-є.
 зло-го ла, Хри-ста шу-ка-є на-рож-ден-но-го.
 си-ла, Бо-з-Вин-фе-е-му ра-дість нам-я-ви-го-ла.

Пример 2. Духовный стих «Христос Спаситель» (с. Орловка)



Пример 3. Вторая мелострофа колядки и духовного стиха

Колядка	Духовный Стих

Пример 4. О, Дева чистая, святая (с. Клеповка Воронежской обл.)

Alto

Пример 5. О, Дева чистая, святая (с. Орловка Челябинской обл.)

$\text{♩} = 120$

1. Духовные стихи Воронежского края: Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. X / сост. Т. Ф. Пухова и др. – Воронеж: ВГУ. – 2011. – 284 с.
2. Духовные стихи Игуменни Таисии, настоятельницы Первоклассного Леушинского Иоанно-Предтечинского монастыря. – Изд. 5-е, доп. – СПб: Синодальная типография, 1903. – 128 с.
3. Ефименкова, Б. Б. Ритмика русских традиционных песен [Текст, ноты]: учебное пособие / Б. Б. Ефименкова. – М.: Изд-во МГИК, 1993. – 151 с.
4. Игуменния Таисия (Солопова) // Азбука веры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Taisija_Solopova/.
5. Игуменния Таисия // Иоанно-Предтечинский Леушинский женский монастырь. Сайт возрождающейся обители [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://leushino.cerkov.ru/igumeniya-taisiya/>.
6. Квитка, К. В. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян // Избранные труды: в 2 т. – Т. 1. – М.: Совет. композитор, 1971. – С. 191–214.
7. Лобкова, Г. В. Духовный стих «Сон Богородицы» в народных традициях Вологодской области // Музыковедение. – 2004, № 1. – С. 17–27.
8. Орлова, А. Колядки с нотами // Православный журнал «Фома». – [Электронный ресурс]. – URL: <https://foma.ru/kolyadki-s-notami.html>
9. Федотов, Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – 192 с.
10. Юровская, О. Л. Духовные стихи в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев Челябинской области: дис... канд. искусствоведения. – Челябинск, 2017. – 446 с.
11. Юровская О. Л. «На древах-та сидят да птички райския...»: Духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области: материалы фольклорно-этнографических экспедиций / зап., нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. О. Л. Юровской. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2017. – 193 с.

ФОЛЬКЛОРИЗМ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Фольклор – это уникальный пласт национальной культуры, который при переходе в нехарактерные для себя условия существования (в сферу фольклоризма) становится источником для художественного творчества. Фольклоризм как феномен культуры характерен для литературы, театра, музыки, изобразительного и киноискусства, поп-культуры, туризма. Каждый из указанных видов фольклоризма в свою очередь включает несколько подвидов. Так, фольклоризм как явление, которое на протяжении нескольких столетий устойчиво функционирует в музыкальном искусстве, распространяется как на композиторскую, так и на исполнительскую деятельность.

Фольклоризм в области композиторского творчества довольно широко проанализирован в научной литературе на примере разных национальных и региональных композиторских школ и в контексте определенных периодов развития тех или иных национальных культур. Данной проблематике посвящены десятки диссертационных исследований, монографий и сотни статей. Так, в работах Г. Головинского [4] и И. Земцовского [9] нашли отражение некоторые вопросы воплощения фольклора в творчестве советских и зарубежных композиторов XX в. Вопросы теории композиторского фольклоризма в Беларуси рассмотрены в историко-методологическом исследовании В. Антонович [2]. Выработке теоретической концепции русского композиторского фольклоризма посвящена докторская диссертация Л. Ивановой [11]. Выявлению особенностей композиторского фольклоризма в контексте развития тех или иных национальных и региональных культур посвящены также диссертационные исследования Л. Бушуевой [3], И. Демидовой [7], О. Жуковой [8], Т. Лесковой [12], А. Петрова [15], Ф. Сафаргуловой [16]. И это далеко не полный перечень работ, рассматривающих данную область фольклоризма.

Что же касается исполнительской деятельности как сферы проявления фольклоризма, то в данной области искусствоведения ситуация несколько иная. Так, на протяжении последних десятилетий белорусские, украинские и российские ученые затрагивали отдельные вопросы функционирования исполнительства, ориентированного на фольклор, но не осмысливали его целостно. Так, некоторым аспектам изучения специфики фольклоризма в исполнительстве посвящены работы Э. Алексеева [1], С. Грицы [5], В. Гусева [6], И. Земцовского [10], И. Мациевского [13], Г. Мишурова [14], Ю. Чурко [17], Н. Яконюк [18]. Однако значительная часть исследований в данной области научного знания относится к концу 1970-х – началу 1990-х гг. и, следовательно, не анализирует опыт современной исполнительской практики. Кроме того, подчеркнем, что большинство авторов рассматривали фольклоризм в области любительского исполнительства, в меньшей степени профессионального исполнительства и, в принципе, не учитывали деятельность учебных коллективов. Тогда как с точки зрения подходов к сценическому воплощению фольклора одной из характерных черт фольклоризма в современном исполнительстве является экспериментальный, поисковый характер деятельности любительских и учебных коллективов. Что же касается профессиональных коллективов, то в отношении разнообразия подходов к сценическому воплощению фольклора они довольно консервативны. В результате становится очевидным, что исполнительская практика ушла далеко вперед, тогда как глубокое теоретическое осмысление данного вопроса еще не сформировалось.

Фольклоризм в современном музыкальном исполнительстве – явление сложное, многообразное и чрезвычайно интересное обилием подходов к сценическому воплощению фольклора и их сочетаний. На рубеже XX – XXI вв. в разных странах мира значительно активизировалась творческая деятельность коллективов, ориентированных на фольклор. Их подходы к сценическому воплощению фольклора варьируются от минимального сценического приспособления традиционного первоисточника до его кардинальной трансформации. Среди наиболее известных коллективов Беларуси, которые ориентированы на сценическое воплощения фольклора необходимо отметить Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. Жиганова, Национальный академический народный хор Республики Беларусь им. Г. Цитовича, Белорусский государственный хореографический ансамбль «Харошкі» и мн. др. Большое количество коллективов данной направленности существует сегодня и в России, среди которых Государственный академический ансамбль народного танца им. И. Моисеева, театр «Русская песня», Государственный академический русский оркестр им. В. Андреева, Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н. Осипова, ансамбль

«Иван Купала» и многие другие. Фольклоризм в сценическом исполнительстве Украины представлен такими коллективами, как Национальный заслуженный академический украинский народный хор Украины им. Г. Веревки, заслуженный народный ансамбль песни и танца Украины «Дарничанка», ансамбль народной музыки «Будьмо!», фольклорные ансамбли «Горина» и «Дрэва» и многие другие. Среди всемирно известных коллективов и сольных исполнителей, ориентированных на сценическое воплощение фольклора можно назвать французскую группу «Deer Forest», армянского дудукиста Д. Гаспаряна, а также с большим успехом гастролировавших в Беларуси грузинскую певицу и композитора Н. Катамадзе, которая сотрудничает с группой «Insight», шоу японских барабанщиков «Yamato», Государственный заслуженный академический ансамбль национального танца Грузии и многих других.

Таким образом, фольклоризм в современном сценическом исполнительстве – это самостоятельное, многообразное и динамично развивающееся художественное явление, которое характерно для исполнительской практики многих стран мира.

1. Алексеев, Э. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э. Алексеев; ВНИИ искусствоведения. – М.: Совет. композитор, 1988. – 236 с.
2. Антонец, В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование / В. А. Антонец; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 1999. – 271 с.
3. Бушуева, Л. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Л. Бушуева. – Казань, 2008. – 23 с.
4. Головинский, Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX веков: очерки / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
5. Грица, С. Народное в современном народном творчестве / С. Грица // Музыкальная культура Украинской ССР: сб. ст. / Союз композиторов УССР; сост. Е. Алексеев, И. Лященко; отв. ред. И. Лященко. – М.: Музыка, 1979. – С. 396–415.
6. Гусев, В. Е. Фольклор в системе современной культуры славянских народов / В. Е. Гусев // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: докл. сов. делегации VII Междунар. съезда славистов, Загреб. – Люблина, сент. 1978 г. / редкол.: И. И. Костюшко [и др.]. – М.: Наука, 1978. – С. 283–298.
7. Демидова, И. А. Фольклорные материалы в творческом наследии В. А. Гаврилина: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / И. А. Демидова; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2011. – 23 с.
8. Жукова, О. В. Камерно-вокальное творчество Дан Икума: в контексте проблемы «композитор-фольклор»: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / О. В. Жукова. – Новосибирск, 2005. – 290 л.
9. Земцовский, И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке / И. Земцовский. – Ленинград – М.: Совет. композитор: Ленингр. отд-ние, 1978. – 174 с.
10. Земцовский, И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? / И. И. Земцовский // Фольклор и фольклоризм: сб. науч. тр. / М-во культуры СССР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Вып. 2: Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – Ленинград, 1989. – С. 6–20.
11. Иванова, Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX в.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Л. П. Иванова. – СПб., 2005. – 305 л.
12. Лескова, Т. В. Региональные тенденции русского композиторского фольклоризма Сибири и Дальнего Востока в 1960–1990-е гг.: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Т. В. Лескова. – Новосибирск, 2004. – 287 л.
13. Мацієвський, І. Ігри й співголосся. Контонія. Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. – Тернопіль: Астон, 2002. – 172 с.
14. Мишуров, Г. С. Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность / Г. С. Мишуров; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск: Белорус. гос. ун-т культуры, 2002. – 299 с.
15. Петров, А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. К. Петров; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2008. – 27 с.
16. Сафаргулова, Ф. И. Творчество современных композиторов Башкортостана и традиции народной культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ф. И. Сафаргулова. – Москва, 2006. – 228 л.
17. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Вышэйш. шк., 1990. – 414 с.
18. Яконюк, Н. П. Народное-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск: Беларус. гос. ун-т культуры, 2001. – 269 с.

Друцкая М. В.

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

ЭВОЛЮЦИЯ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА ТАМБОВСКОГО КРАЯ

Традиционная культура – важнейшая часть любой национальной культуры, укрепляющая духовную связь поколений и эпох. В связи с общей тенденцией к глобализации в XXI в. становятся актуальными вопросы сохранения, развития и возрождения национальных ценностей. Отсутствие должного внимания к изучению тамбовского народно-песенного искусства обусловило необходимость обращения к данной проблеме.

Тамбовский край представляет собой своеобразную картину постепенной выработки единой локальной системы в условиях позднего массового заселения местности и существования междialeктных контактов. В результате этих процессов возникла местная народно-песенная традиция, которая формировалась с XVII в. переселенцами и выходцами из разных областей России, мигрантами с южнорусских уездов, заселявшими земли коренного населения мордвы-мокши. Следы пребывания мордовского этноса сохранились в топонимике (Шацк, Тамбов, Цна, Трегуляй, Ляда, Сампур). В этническом отношении на территории края активно шли ассимиляционные процессы, что, несомненно, повлияло на характер локальной традиции, развивающейся на стыке этнических культур.

Закладка Тамбова как части оборонительной Белгородской черты на юге России инициировала процесс заселения за счёт притока казаков и возникновения слобод служилых людей: Казачья, Пушкарская, Полковая, Стрелецкая, Покровская слобода. Этот факт позволяет сделать вывод, что локальная культура относится к смешанному типу и имеет собирательный характер. Она неоднородна, является промежуточным звеном с соседними песенными культурами и обнаруживает сходные черты со среднерусским, южнорусским, отчасти казачьим музыкальным фольклором.

Во второй половине XIX в. прослеживается устойчивая тенденция издания регионального фольклора с нотными примерами. В «великорусских сборниках» фиксируется множество песенных жанров, существовавших в Тамбовской губернии (М. Балакирев, П. Киреевский, Н. Лопатин, В. Миллер, М. Орлов, В. Прокунин, П. Шейн). Это является доказательством того, что песня являлась основным видом искусства и неотъемлемой частью быта народа, выражая главное в его жизни мировоззрении: мысли, чувства, настроения, отношение к действительности [4, с. 7]. На территории губернии бытовал календарный принцип мышления [1], который представлял собой исторически сложившуюся систему разделения, счёта и регламентации годового времени, соотносящиеся древнейшему двухчастному делению года на зиму и лето, и выполнял присущие им функции, обеспечивал социальную и духовную преемственность, транслировал в себе картину мира и мифологические представления народа.

Уникальным источником, отразившим повседневную жизнь обывателя города второй половины XIX в., является публикация «Дневника тамбовского обывателя Е. А. Ковригина» [3], в которой выходец из провинциальных однодворцев зафиксировал различные обряды, ярмарочный фольклор, песни различных жанров: хороводные, семейно-бытовые (крестильные), исторические, военно-бытовые, городские и др. Из упомянутых в дневнике неприуроченных жанров можно выделить лирические песни. Тамбовская губерния, по своим масштабам занимавшая огромную территории Российской державы, не могла не впитать в себя общероссийские черты народной культуры, в частности лирический песни, широко представленной в печатных изданиях того времени.

Нельзя с точностью судить о мелодии, вокально-исполнительских приёмах и манере звукообразования, так как в рассматриваемый период производились только слуховые записи. Достоинно внимания разъяснение В. Прокунина и Н. Лопатина [6] об особенностях исполнения тамбовских песен, дающее право отнести местную культуру к южнорусскому типу. Песни, записанные от мужчин, свидетельствуют о бытовании устойчивой мужской исполнительской традиции. Высокая художественная ценность тамбовского фольклора подтверждается тем, что песни, вошедшие в сборник В. Прокунина [7], не только дошли до нас как сокровища местной традиции, но и послужили основой творчества для отечественных композиторов-классиков.

В первой половине XX в. произошло разрушение целостного духовного мира крестьянина и крушение привычного крестьянского быта, частью которого являлась песня, что выразилось в утрате элементов календарно-обрядовой системы, обеспечивших самоорганизацию крестьянства. Это стало следствием «раскрестьянивания» деревни, оттока и миграции сельского населения в другие города и губернии, проводимой антирелигиозной политики, а также введения новых советских праздников. Трансформация песенной культуры проявилась в сокращении песен мужской исполнительской традиции, в тенденции возникновения и становления новых песенных жанров.

На целостность тамбовской народной культуры первой половины XX в. большое влияние оказали общерусские социально-политические процессы: Русско-японская война, Первая мировая война, русские революции начала XX в., Гражданская война, решение триединой задачи по коренному переустройству общества (индустриализация, коллективизация, культурная

революция), Великая Отечественная война. В региональной группе – антоновское восстание и последовавшие за ним специфические процессы становления Советской власти на Тамбовщине [5], которые разрушительно воздействовали на локальную традицию и отразились в фольклорных текстах. Создание лагерей на территории области объясняет широкое распространение жанра тюремных песен. Но его носителями, в связи с сокращением большей части мужского населения, стали преимущественно женщины.

Тамбовщина являлась одним из активных «поставщиков» мужчин для призыва в армию, поэтому большую часть песен составляли солдатские. В годы Гражданской войны, возвращаясь в родные места с фронта, мужское население приносило песни нового времени – о Красной Армии или белогвардейцах. Часто они являлись переосмыслением старинных народных песен, исполнялись как боевые и походные красноармейские, в которых образ командира-офицера заменялся образом комиссара [8].

Исследования учёных, проведённые в послереволюционные годы, свидетельствуют о бытовании на территории области лирических песен. Однако процесс их формирования прерывается вместе с разрушением крестьянского уклада жизни. Итоги изыскания указывают на сохранность отдельных исторических, свадебных песен и причетов, отсутствие записей календарных песен. Основным жанром народного творчества становится частушка, отражающая социальные перемены [Там же]. Доминирующее положение в молодёжном деревенском репертуаре занимают песни литературного происхождения, советских поэтов и композиторов.

Во время Великой Отечественной войны фольклор Тамбовщины не изучался, но в газетах публикуются подборки частушек о борьбе с фашизмом. Они создаются, в основном, в женской среде и выражают единство между фронтом и тылом, мужчинами и женщинами. На смену исчезающим жанрам пришли военные песни. Переделки различаются по степени народной переработки авторского текста: народная редакция, дополнения, переделки-модернизации, продолжения, «ответы», песни «на мотив». И сегодня они отчетливо помнятся информантами, поются «на свой манер» как народные [3].

Исследование локальной традиции во второй половине XX в. на основе анализа материала исследователей-фольклористов (Я. Гудошников, М. Долженкова, Л. Евтихьева, А. Кальницкая, Н. Лисин, В. Саранин) и фольклорно-этнографических экспедиций автора работы свидетельствует о наличии приуроченных жанров – зимние святочные, свадебные, похоронные причитания, и не приуроченных – исторические песни, баллады, тюремные, песни литературного происхождения (на слова А. Кольцова, А. Мерзлякова, М. Ожегова), колыбельные, частушки. Процесс адаптации сказался на обрядах (например, гаданиях), сохранившихся благодаря смене функции, она стала развлекательной.

Фиксация наиболее устойчивых образцов местной народной культуры, существующих уже в условиях нового исторического этапа, подтверждает устойчивое положение сохранившихся и развивающихся жанров духовного стиха и частушки. Их эволюция связана с взаимодействием и влиянием иных видов искусства, постоянной творческой переработкой фольклора, способствующей его самообновлению в условиях изменчивости песенных форм. Проведённое исследование позволяет охарактеризовать духовные стихи как явление универсальное, сочетающее в себе музыкальную стилистику фольклорной, городской культуры и характерное одновременно для профессиональной литературы и церковной традиции. Жанр стал музыкальным компонентом погребального обряда, где замещает языческие плачи (погребальные и поминальные стихи).

В духовных стихах сочетаются элементы традиции и новаторства, появляются новые особенности. Следовательно, происходит органичное объединение двух слоёв русской духовной поэзии: пласта «народного», «низового», постоянно развивавшегося, впитывающего в себя особенности культуры того или иного времени (воздействие городской песни, романса, бардовской песни), и направления интеллектуализированного, утончённого, авторского (образцы классической литературы). Проявление различных стилистических характеристик предполагает вывод о полистадиальности жанра, в этом видится инновационный слой жанра. Являясь духовной частью народно-песенной культуры Тамбовского края, он вобрал в себя сознание людей: мысли, чувства, мироотношение, верования, знания, оставаясь при этом мощным фактором нравственного самовыражения нации.

Существенным компонентом местной народно-песенной традиции является жанр частушки, исполняющихся под баян, гармошечные, балалаечные наигрыши и «под язык». Особенность функционирования состоит в подразделении на множество внутрижанровых разновидностей: «Ал-

гасовские переборы», «Досада», «Барыня», «Елецкого», «Канарейка», «Кирсановские припевки» или «Кирсанёнка», «Матаня», «Переборы», «Страдания», «Страдания с припевом», «Шамиля», «Шармач», «Базар большой», «Русская канарейка», «Уваровские припевки» и др. Их совокупность формирует на территории традицию, отличающуюся «набором» жанровых видов частушки [2], за названиями которых нередко стоят одинаковые исполнительские формы.

Частушка органично вошла в будничную и праздничную деятельность человека: в обрядовую сферу – свадьбу и традиционные состязания – кулачные бои («кулачки»). Длительное функционирование кулачек как элемента традиционной культуры связано с языческими представлениями и искажением космогонической семантики кулачных боёв. Общая черта кулачек – соревновательный характер, в чём обнаруживается связь с инициационной обрядностью. В настоящее время произошло возрождение традиционных боёв на Тамбовщине. Во взаимодействии кулачных боев – древнейшего пласта народной культуры – и частушечного жанра наблюдается взаимообогащение народных традиционных элементов культуры.

Другим из контекстов, где обнаруживается органичное включение не приуроченного жанра частушки в обрядовую сферу, является свадебный обряд. Сегодня это устойчивая традиция, регулирующая важную сторону общества. Обрядность теперешнего свадебного застолья – результат взаимодействия трансформированной традиции предыдущих лет, где звучит разнообразие тамбовских частушек «Матаня». Анализ показывает на наличие в ней маркировочных и нейтральных строф.

Таким образом, в начале XXI в. жанры духовного стиха и частушки служат особым отличительным знаком тамбовского народно-песенного искусства. Их эволюция связана с взаимодействием и влиянием иных видов искусства, постоянной творческой переработкой фольклора, способствующей его самообновлению в условиях изменчивости песенных форм. Под влиянием исторических факторов и социального прогресса происходят естественные процессы, оставляя в народной культуре свой след. Несмотря на угасание одних песенных жанров, наступает время развития других.

1. Бондаренко, В. Поверья крестьян Тамбовской губернии / В. Бондаренко // Живая старина. – 1890. – № 1. – С. 115–121.

2. Вершинина, Е. Б. Жанровые разновидности тамбовских частушек / Е. Вершинина // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VIII Междунар. науч.-практ. конф. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2012. – С. 129–132.

3. Дневник тамбовского обывателя Е. А. Ковригина (1850–1890 гг.) / сост. В. В. Канищев, С. К. Лямин; Фед. агентство по образованию, ТГУ им. Г. Р. Державина. – Тамбов: Центр-Пресс, 2009.

4. Друцкая М. В. Личный архив. 2012–2013 гг.

5. Канищев В. В. Анатомия одного мятежа: Тамбовское восстание / В. В. Канищев; ТГУ им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 1995. – 294 с.

6. Лопатин, Н. Русские народные лирические песни [Ноты] / Н. Лопатин, В. Прокунин; под ред. В. М. Беляева. – М., 1956. – 458 с.

7. Прокунин, В. П. 65 русских народных песен / В. П. Прокунин. – СПб., 1897. – 84 с.

8. Тамбовский фольклор / ред. Ю. Соколова, Э. Гофман. – Тамбов, Тамб. правда, 1941. – 322 с.

Киселев П. А.

Челябинский государственный институт культуры

РОЛЬ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА В РАЗВИТИИ FOLK-НАПРАВЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ HEAVY METAL

В начале XX в. традиционный фольклор оказал сильное влияние на развитие профессионального музыкального искусства. В среде профессиональных музыкантов и композиторов первой трети XX в. возникает термин неофольклоризм. Этот термин употреблялся по отношению к европейской музыке, в которой обновление средств письма было органически связано с опорой на традиционный фольклор. В своем творчестве композиторы прибегали к различным формам использования традиционного фольклора. Это уже не было его сценическое воплощение, максимально близкое к первоисточнику, при котором традиционный фольклор транслируется с максимальным соблюдением ситуационного контекста исполнения, с выдерживанием стилистики языка, первоначального художественного образа и смысла.

Если раньше он был связан с крестьянским бытом, был неотъемлемой частью жизни крестьянских деревень, то сейчас традиционный фольклор вышел за эти рамки. Наряду с неофольклоризмом в европейской академической музыке, традиционный фольклор оказывает сильное влияние

и играет важную роль в современном искусстве в целом, находя отражение в новых формах творческой деятельности. Им вдохновляются, используют как основу для своих произведений художники, композиторы, архитекторы, дизайнеры, стилисты и т. д. Традиционный фольклор, как плодотворный источник сюжетов, образов, стилистики и пр. влияет на развитие современных музыкальных стилей. Ярким примером такого влияния является музыкальный стиль Heavy Metal.

С конца 80-х – начала 90-х гг. XX в. в рамках кроссоверской тенденции развития музыкального стиля Heavy Metal в творчестве различных музыкальных коллективов можно встретить первые эксперименты по сочетанию музыки данного стиля с традиционным фольклором. Благодаря поиску у музыкантов, работающих в стиле Heavy Metal, новых средств выразительности в данный музыкальный стиль начали проникать ранее не используемые явления. Музыканты в своих произведениях начали применять различные этнические музыкальные инструменты, прибегать к стилизации мелодий под фольклорные, использовать сюжеты фольклорных произведений как основу для текстов песен.

Первые опыты по сочетанию традиционного фольклора с музыкальным стилем Heavy Metal были скромны и наивны, а также носили неосознанный характер. Самым первым примером опыта сочетания музыки стиля Heavy Metal с традиционным фольклором относится к выпущенному в 1984 г. музыкальным коллективом «Golgotha» миниальбому «Dangerous Games», на котором музыканты этого коллектива обогатили звучание музыки Heavy Metal при помощи использования ирландских народных музыкальных инструментов и стилизации своих авторских произведений под ирландские народные мелодии.

Введение в оборот термина *folk metal* для обозначения нового направления в музыкальном стиле Heavy Metal относится к деятельности английского музыкального коллектива «Skyclad», впервые применившего данный термин характеризуя своё творчество, в котором сочетание музыки стиля Heavy Metal с традиционным фольклором носило уже осознанный и целенаправленный характер. Благодаря творческой деятельности группы «Skyclad» окончательно сформировалось направление *folk metal* как новое явление музыкального стиля Heavy Metal и были заложены прочные основы для дальнейшего его развития.

Направление *folk metal* быстро завоевало популярность среди музыкантов, работающих в стиле Heavy Metal, и распространилось далеко за пределы Великобритании. Так возникло большое количество коллективов, среди ярких представителей которых можно выделить, показав динамику распространения направления *folkmetal*, следующие: «Estatic Fear» из Австрии, «Dalriada» из Венгрии, «Adorned Brood», «Die Apokalyptischen Reiter», «Falkenbach», «In Extremo», «Suidakra» из Германии, «Тýт», «Wuthering Heights» из Дании, «Melechesh», «Orphaned Land» из Израиля, «Lándeir», «Mägo de Oz» из Испании, «Улытау» из Казахстана, «Skyforger» из Латвии, «Obtest» из Литвы, «Borknagar», «Isengard», «Windir» из Норвегии, «Hyubris» из Португалии, «Калевала», «Папогъ», «Свапра» из России, «Agalloch», «The Lord Weird Slough Feg» из США, «Amorphis», «Finntroll», «Moonsorrow» из Финляндии, «Metsatöll» из Эстонии. Музыкальные коллективы, начинающие работать в направлении *folkmetal* музыкального стиля Heavy Metal, в своем творчестве обращались к традиционному фольклору своего народа и рассматривали его как плодотворный источник сюжетов, образов, стилистики, песенно-мелодического материала и пр.

В результате активного развития и всемирного распространения направления *folk metal* музыкального стиля Heavy Metal возникло большое количество региональных ответвлений, которые с течением времени оформились в самостоятельные направления рассматриваемого музыкального стиля. На наш взгляд, описанное выше породило семейство *folk*-направлений данного музыкального стиля, к которым относятся *oriental metal*, *mittelalter metal* или *medieval metal*, *celtic metal*, *viking metal* и *latin metal*.

Направление *oriental metal* (от англ. *oriental* – «восточный») получило своё название благодаря основе на сочетании с элементами традиционного фольклора восточных стран. Зародилось оно в начале 90-х гг. XX в. в таких странах, как Сингапур, Израиль, Армения. Первые эксперименты в сочетании музыки Heavy Metal и восточной музыки можно встретить на альбомах «Yerkink u Yerkir» 1988 г. и «Dazan Bacht (The Cruel Fate)» 1991 г. армянской группы «Ayas», основанной в 1986 г. В 1991 г. в Израиле был сформирован коллектив «Orphaned Land» (с англ. «Осиротевшая земля»), в творчестве которого нашли воплощение элементы арабского традиционного фольклора. Хотя творчество этого коллектива основано на музыке HeavyMetal, оно не ограничивается этим стилем и используют в своем творчестве, наряду с арабским музыкальным фольклором, старинные народные инструменты, такие как саз, канун, уд и бузуки, 20 видов перкуссии, а также шесть различных древних языков. В 1992 г. в Сингапуре была основана группа «Rudra», которая на дебютном

альбоме «The Past» 1995 г. представила свой первый опыт гармоничного сочетания музыки, характерной для направления blackmetal, и индийской карнатической музыки, священных текстов на санскрите и религиозных песнопений индуизма. В настоящее время насчитывается более сотни творческих коллективов, работающих в направлении oriental metal, находящихся преимущественно на территории стран ближнего востока.

Направление medieval metal (от англ. *medieval* – «средневековый») зародилось и получило популярность на территории Германии. Истоки создания данного направления принадлежат в первую очередь творческой деятельности немецкого фольклорного коллектива «Corvus Corax», музыканты которого тщательно изучали сохранившиеся образцы, воссоздавали и использовали средневековые музыкальные инструменты, такие как шалмей, буцинатор, сistr, вистл, колесная лира, никельхарпа и другие. Помимо фольклорных музыкальных инструментов в своём творчестве они использовали традиционные фольклорные мелодии, сохранившиеся и записанные в средневековой литературе с помощью невменного письма, подвергая их авторской аранжировке. В 1992 г. в немецком городе Потсдам был сформирован музыкальный коллектив «Subway to Sally», который в своём творчестве обогатил звучание музыки стиля Heavy Metal средневековыми традиционными мелодиями, проникнутыми в музыкальные композиции через использование таких музыкальных инструментов как волынка, шарманка, лютия, мандолина, скрипка и флейта. В качестве основы песенно-музыкального творчества для данного коллектива выступают фольклорные средневековые песни и баллады, которые исполняются на немецком, французском, скандинавских языках и латыни, немецкоязычная романтическая поэзия. Дальнейшее развитие направление medieval metal получило в творческой деятельности коллективов «In Extremo», «Letzte Instanz», основанных в 1996 г., «Morgenstern», «Schandmaul», «Tanzwut», основанных в 1998 г., «Schelmish», «Schattentantz» основанных в 1999 г. и др.

Направление celtic metal (от англ. «celtic» – «кельтский») начало развиваться в начале 1990-х гг. в Ирландии. Здесь одними из первопроходцев были музыканты группы «Primordial», основанной в 1991 г., которые своё творчество основывали на музыке направления blackmetal, в значительной степени обогащённым кельтским музыкальным фольклором. Параллельно с ними с 1992 г. начинает вести свою творческую деятельность коллектив «Cruachan», музыканты которого также сочетали кельтский музыкальный фольклор с музыкой стиля Heavy Metal, но их музыка была уже не такой мрачной, как у «Primordial». Тематика и текстовая основа их композиций основывались на различных ирландских мифах и исторических темах, которые дополнялись большим набором используемых фольклорных инструментов, среди которых встречались ирландские волынки, вистлы, арфы, греческие бузуки и боураны. К последователям в развитии данного направления можно отнести такие коллективы, как «Waylander», «Geasa», «Mael Mórdha» и другие, территориально распространённые не только в Ирландии, но и в других государствах, таких как Бразилия, Германия, Испания, США, Франция, Финляндия, Швейцария.

Направление viking metal (от англ. *viking* – «викинг») зародилось на территории Швеции и Норвегии. Основателем направления viking metal как отдельного самостоятельного направления рассматриваемого музыкального стиля считается шведский коллектив «Bathory», музыканты которого, углубившись в скандинавскую мифологию, в 1988 и 1990 г. представили студийные пластинки «Blood Fire Death» и «Hammerheart», песенные композиции которых были целиком пронизаны образами и сюжетами скандинавской мифологии, воспеванием духовной взаимосвязи отца с сыном, готовности воина-викинга принять смерть на поле боя и отправиться в Вальхаллу. С музыкальной стороны композиции были наполнены аранжировками или цитатами народных мелодий, экспериментами со скандинавскими народными инструментами. Как известно из истории развития рассматриваемого музыкального стиля, одними из первых кто использовал скандинавский традиционный фольклор были коллективы представители раннего периода развития стиля Heavy Metal. Так образы и сюжеты скандинавской мифологии можно встретить в работах английских коллективов «Led Zeppelin» и «Black Sabbath». Но именно коллектив «Bathory» целиком и полностью посвятил своё творчество сочетанию музыки направления black metal и скандинавского традиционного фольклора, характеризуя при этом своё направление работы как viking metal тем самым введя в оборот данный термин. Среди других ранних представителей направления viking metal рассматриваемого музыкального стиля, появившихся в начале 1990-х гг., можно отметить коллективы «Falkenbach» (Германия), «Einherjer» (Норвегия) и «Ancient Rites» (Бельгия).

Под влияние скандинавского музыкального фольклора музыка направления *viking metal* постепенно стала отходить от звучания, характерного направлению *black metal*, и к 2000-м гг. в творчестве финских коллективов «Turisas», «Ensiferum», «Finntroll», «Moonsorrow», а также коллективов «Tung» из Дании и «Equilibrium» из Германии уже была представлена стилистикой традиционной группы направлений. Это движение в сторону народной музыки постепенно изменило викинг-метал. Тематика произведений, указанных выше, всё также была посвящена истории, войнам и походам викингов, скандинавской мифологии. Так, финский коллектив «Turisas» в 2007 г. издаёт концептуальную пластинку «The Varangian Way», посвящённую плаванию отряда викингов по пути «из варяг в греки». Творчество финского коллектива «Finntroll» складывалось под влиянием скандинавской легенды о царе троллей по имени Ривфадер, который борется с людьми-христианами, разрубая, съедая или сжигая их. Названием группы послужила легенда, в которой описаны приключения шведского героя, путешествующего по Финляндии. Также в песенных текстах коллектива «Finntroll» на протяжении всего их творчества упоминаются два героя шведских легенд, содержащих скрытый смысл борьбы первобытных сил природы с вторжением человека – священники Аамунд и Кетил, с которыми тролли успешно борются, но к следующему альбому эти герои снова живы и здоровы. Помимо этого, многие коллективы направления *viking metal* для написания текстов своих песен применяют древненорвежский или древнеисландский язык, при адаптации древних скандинавских баллад, произошедших от скальдических стихов. Также довольно очень часто в текстах песен данного направления применяется белый стих, который использовался скандинавскими скальдами для сложения вис.

Характерной особенностью направление *latin metal* (от англ. *latin* – «латиноамериканский»), возникшим под влиянием желания самоидентификации своей национальной принадлежности, была ориентация как на культуру инков и ацтеков в частности, так и на традиционный фольклор коренных жителей Америки в целом. Первым представителем направления *latin metal* в музыкальном стиле *Heavy Metal* явился перуанский коллектив «Kranium», которые в 1991 г. представили сочетание музыки направления *deathdoommetal* и андского традиционного фольклора на своей дебютной пластинке «Sociedad o Suciedad». Другим ранним представителем направления *latin metal* является группа «Kraken» дебютная пластинка «Kraken IV... Pielde Cobre» которых была издана в 1993 г. Дальнейшее развитие данное направление получило в творческой деятельности перуанских коллективов «Yawarhiem» и «Ch'aska», бразильских коллективов «Tierramystica» и «Toccata Magna», эквадорского коллектива «Aztra», чилийского коллектива «Llaxsay», колумбийского коллектива «Guahaihoque» и аргентинского коллектива «Atgaigo», которые вдохновлялись культурой инков и использовали их традиционный фольклор в своих музыкальных произведениях. Помимо указанных выше, в данном направлении работают мексиканские коллективы «Yaotl Mictlan», «Muluc Pax», «Kukulcan», сочетающие в своём творчестве музыку стиля *Heavy Metal* с традиционным фольклором ацтеков.

Особого внимания заслуживает направление *pagan metal* (от англ. *pagan* – «языческий»), которое при характеристике творческой деятельности музыкальных коллективов в определённой степени выступает своего рода синонимом *folk*-направлений, но, по мнению Вилле Сорвали [2], выражает в первую очередь идеологию и не говорит ничего о самой музыке, как в случае со всем семейством *folk*-направлений музыкального стиля *Heavy Metal*. Многие музыканты, работающие в направлении *pagan metal*, считают себя современными язычниками, отрицают веру в единого Бога и проповедуют веру в силы природы, обожествляя каждое её явление. Свою идеологию они формируют под влияние традиционного фольклора и в частности мифологических представлений своих предков. Описанные взгляды находят прямое отражение в их творческой деятельности. Языческое мировоззрение в равной степени находит своё отражение в творческой деятельности всех коллективов, работающих в таких направлениях, как *folk metal*, *oriental metal*, *celtic metal*, *viking metal* и других, так как является одним из основополагающих элементов традиционного фольклора, влияющих на развитие данных направлений рассматриваемого музыкального стиля. Но только у музыкантов, предпочитающих употреблять термин *pagan metal*, языческое мировоззрение выходит за границы музыкального творчества и занимает главенствующее место в их жизни как идеология.

Таким образом, рассмотрев семейство *folk*-направлений музыкального стиля *Heavy Metal*, мы предлагаем обозначить в общем виде элементы традиционного фольклора, роль оказала колоссальное влияние на развитие данного музыкального стиля:

– устное народное творчество и его литературные формы воплощения (религиозные догматы, мифы, легенды, сказания, саги, сказки), в которых находят отражение архаическое

мировоззрение того или иного этноса, его мифология, история, утилитарно-бытовой уклад жизни и особенности ритуально-обрядовой практики. Также к данному элементу, на наш взгляд, следует отнести язык или его диалект, который служит средством воспроизведения и трансляции произведений устного народного творчества того или иного этноса;

– музыкальный фольклор, включающий в себя не только созданные народом песенные и музыкальные произведения, их словесный и нотный тексты, но также музыкальные инструменты архаического происхождения, вокальные и инструментальные техники исполнения.

Важно, на наш взгляд, отметить тот факт, что ситуации обращения музыкантов, работающих в музыкальном стиле Heavy Metal, к традиционному фольклору различны. Для кого-то традиционный фольклор – это только источник образов и сюжетов для текстов песен, а кто-то, помимо этого, использует народные тексты, песни и музыку, в их подлинном или переработанном виде. Как и у всех представителей профессиональной художественной культуры, способы обращения к традиционному фольклору у музыкантов, работающих в стиле Heavy Metal, имеют ряд основных ситуаций. По мнению Е. А. Каминской, таким ситуациям обращения к традиционному фольклору в процессе творческой деятельности являются:

– фрагменты цитирования традиционного фольклора, которые транслируются с выдерживанием стилистики языка, первоначального художественного образа и смысла;

– обработки, аранжировки, инструментовки традиционного фольклора – еще один из способов использования его материалов в музыкальном стиле Heavy Metal;

– «переинтонирование» традиционного фольклора, при котором происходит отход от исконных аутентичных источников за счет его изменения (варьирования, трансформации, изменения символического ряда, художественно-образного содержания и пр.). Переинтонирование может касаться различных граней традиционного фольклора – изменения контекста исполнения, элементов языка, символики, образного строя, наделение новыми функциями, персонажами и т. д.;

– использование образов, сюжетов, символов, видо-родо-жанровой структуры, текстов традиционного фольклора в авторских произведениях;

– стилизация под фольклор (вплоть до пародий на фольклорные формы и жанры) – воспроизведение в общих, но узнаваемых чертах, стиля, традиции, устоявшегося канона.

При этом данные ситуации выступают как «авторский метаприём, основанный на специфической «игре» собственным уникальным стилем и стилем фольклорного произведения. Художники – свободные мастера. Они творят по собственным законам, потребностям, установкам, и не обязаны целенаправленно заботиться о технологиях сохранения, возрождения, использования, актуализации традиционного фольклора, как общекультурной задаче. Им достаточно использования его потенциала, причем в той мере, в какой они сами считают необходимым в конкретной творческой ситуации» [1, с. 413].

Таким образом, проанализировав семейство folk-направлений музыкального стиля Heavy Metal, к которому относятся направления folk metal, pagan metal, oriental metal, medieval metal, celtic metal, latin metal и viking metal, мы пришли к выводу, что элементы традиционного фольклора различных народов, являясь плодотворным источником для творческой деятельности музыкантов, оказали неоценимую роль в формировании и развитии указанных folk-направлений рассматриваемого музыкального стиля. Одними из таких элементов традиционного фольклора в первую очередь являются мировоззрение, в частности религиозные воззрения, а также устное народное творчество, воплощенное в различных литературных формах. Помимо этого, на развитие фолк-направлений данного музыкального стиля оказали сильное влияние такие элементы традиционного фольклора, как пение и музыка, которые включают в себя не только произведения народного творчества, их словесный и нотный тексты, но также техники и стили их исполнения, музыкальные инструменты. Также следует отметить, что элементы традиционного фольклора, используемые теми или иными коллективами, работающими в музыкальном стиле Heavy Metal, воспроизводятся в новосозданных произведениях как в своём подлинном виде, так и подвергнутые переосмыслению, переработке или переинтонированию в целях создания уникального авторского стиля.

1. Каминская, Е. А. Профессиональная художественная культура как один из механизмов актуализации традиционного фольклора / Е. А. Каминская // Казанский педагогический журнал. – Казань, 2015. – № 5. – С. 412–414.

2. Interview – Ville Sorvali of Moonsorrow [Electronic resource] / Cryptic Rock – The gravesite for your music & horror obsession. – 2016. – Mode of access: <http://crypticrock.com/interview-ville-sorvali-of-moonsorrow>.

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРИЗМА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Фольклоризм – процесс освоения и трансформации фольклора в разнообразных сферах культуры современного общества. Впервые интерес к фольклору в повседневной жизни общества, культуре и искусстве был выделен как научная проблема французским фольклористом Полем Себийо (1846–1918). На протяжении XX в. термин «фольклоризм» многократно переосмысливался учеными, а его содержание не только уточнялось, но и значительно видоизменялось. Исследования, связанные с проявлением фольклоризма в музыкальном искусстве, проводились в 70–80-х гг. XX в. И. И. Земцовским и В. Е. Гусевым. Последний сформулировал два основных типа фольклоризма: универсальный (охватывающий все жанры) и избирательный (проявляющийся в творчестве отдельных авторов). Характерны два основных типа подхода к работе с музыкальным фольклором. Для первого характерно сохранение фольклорного образа и его составляющих в систему профессионального искусства, что в результате транслируется, как некий феномен национальной культуры. Второму подходу присуще отражение в авторском произведении лишь отдельных сторон фольклорной песни, её художественного содержания.

В отечественной науке сложились свои традиции интерпретации фольклоризма, как явления художественной культуры. Это понятие отражало прямое заимствование фольклорных текстов (в виде цитат), сюжетов, образов, элементов стиля. М. И. Глинка сказал: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

Наряду с отечественными исследователями проблемой фольклоризма занимались их западноевропейские коллеги, предпосылкой к рассмотрению которого стали в 60-е гг. XX в. работы немецкого ученого Х. Мозера. Он выделял несколько форм фольклоризма, связанных, во-первых, с изъятием элементов фольклорной культуры из их естественного бытования и перенесением их в чужеродную среду, во-вторых, с имитациями народных мотивов представителями иных социальных классов и групп, в-третьих, с творчеством на фольклорной основе за пределами фольклорной традиции. Примечательно то, что необходимость фольклоризма возникает в то время, когда в общественной жизни возникают существенные причины, которые делают затруднительным развитие фольклора в традиционной среде. В этом случае фольклор воспринимается общественным сознанием как утрачиваемая ценность, преобразуется в источник и материал для воссоздания или процветания национальной культуры.

Тема фольклоризма давно волнует меня и помогает генерировать идеи в направлении сохранения фольклорной традиции, особенно музыкальной. Это обосновано моим музыкальным образованием, я флейтистка, люблю экспериментировать, и этническое звучание меня всегда привлекало. Мне посчастливилось побывать летом 2017 г. на этническом фестивале INAYA в Башкирии. Очень порадовало то, что многие музыканты не просто использовали в своей игре этнические инструменты, что уже способствует сохранению национальных традиций и развитию фольклоризма. Многие исполнители придерживались игры, приближенной народной манере. А также исполняли традиционные мотивы. В сочетании, например, с электронными битами и более современными инструментами было очень интересное, необычное, но и мощное звучание, чему причиной была главным образом фольклорная музыка.

Завораживающие живые звуки традиционных музыкальных инструментов под глубокие басовые вибрации и русское традиционное пение в сопровождении самых современных электронных битов – так можно охарактеризовать репертуар Петра Нестерова Ikarushka. Он много путешествует и собирает по крупинкам техники исполнения народных песен, чтобы предложить их оригинальные обработки слушателю. В совокупности с его превосходным владением электронными и живыми инструментами рождается уникальная самобытная музыка, позволяющая слушателям прикоснуться к фольклорному звучанию в условиях современности. Выступления и музыка Икарушки были очень живые, свободные, атмосферные. И радостно вспомнить, что мы даже вместе поиграли. Я импровизировала в фольклорной манере на флейте под его завораживающую музыку. Эксперимент порадовал нас и слушателей.

Удивил своими композициями и Евгений Толстых «SAGE». В основе его творчества – поиск взаимодействия древних и современных способов создания музыки, сохранение и развитие культурного наследия народов мира. SAGE оперирует виртуозным исполнением на диджериду и его экспериментальных разновидностях, уникальным звучанием голоса в широком диапазоне вокаль-

ных техник (включая горловое и обертонное пение), новыми формы музыкального повествования и погружением в аутентичные жанры, прекрасной и глубокой по содержанию музыкой.

Один из первых в России проектов, который начал совмещать этническое и электронное звучание это группа НАУА. Сочетание природного звучания разных уголков России с глубокой электроникой придает коллективу уверенное, современное, сочное звучание на концертах и в студийных работах. Участники группы – мужское трио. Они используют в своих треках разнообразные традиционные инструменты. Группа подарила слушателям завораживающее эмоциональное путешествие в мир красоты звука и простых, но выразительных мелодий. На выступлениях исполняются не только инструментальные композиции, но и духовные тексты в музыкальном оформлении. Идейный вдохновитель группы Марат Файзуллин – лауреат международных конкурсов как исполнитель, играет более чем на 15 музыкальных инструментах, член молодежной секции Союза композиторов России, создает и реализует мощные культурные проекты.

Поразил мультикультурный проект «Живая Земля», презентующий себя, как возрождающий русскую корневую музыку и сплетающий её с совершенно разными этническими музыкальными традициями. Объединяет музыкантов, играющих на народных инструментах, как русских, так и собранных из разных частей света. Звучание «Живой Земли» наполнено свободными импровизациями, сотканными из природных ритмов и ладов, которые лежат в основе народной музыки. Обертонное звучание мелодических инструментов, качающие грувы и полиритмия архаичных барабанов подчеркивают мощь и красоту песни. Музыканты группы проводят много времени в путешествиях по свету, в стремлении к новым знаниям и музыкальными открытиями, черпая знания и владения инструментами в общении с носителями корневых культур. Мультикультурный проект ставит своей целью возрождение духовного аспекта музыкальной культуры, главенствующего в древности.

Всех этих музыкантов объединяет стремление к сохранению, преумножению и развитию музыки этнического направления. А также привнесение в культуру своего индивидуального звучания, исполнения, аранжировки, авторского слова в современном искусстве. Это очень важно и актуально в период глобализации, массового ухода от своих обычаев и традиций, утрату культурных ценностей. Приобретение большего числа талантливых целеустремлённых личностей, коллективов и культурно развитой публики будет способствовать подъему традиционного исполнительства.

Музыканты фестиваля своим творчеством продемонстрировали реальные перспективы развития традиционной музыки под влиянием фольклоризма. Это имело мощный отклик у публики, живой интерес к аутентичным мотивам, инструментам, их звучанию. Кроме того, для меня выступления способствовали вдохновению, обмену культурным опытом, научным исследованиям, а также идеям в сфере актуализации музыкального традиционного наследия страны.

Возрождение фольклорных праздников как массовых зрелищ для современных городских жителей и иностранных туристов может нести и экологическую функцию, потому что грамотный и корректный подход организаторов способен создавать среду для погружения человека в условиях глобальной цивилизации в мир традиционной культуры. Привлечение для таких мероприятий коллективов, играющих музыку в традиционной манере, фольклорных ансамблей позволяет выполнить просветительно-эстетическую задачу ознакомления публики с подлинными аутентичными произведениями.

Итак, в современном восприятии науки фольклоризм многолик. Учёные выделяют это явление как реальную перспективу совершенствования традиционной культуры. С этим трудно поспорить, так как, по определению И. И. Земцовского, в образном плане «весь мир пульсирует вторичной традицией». Отечественная фольклористика легко использует этот термин в отношении более широкого круга явлений, соединенных общим признаком – функционированием традиционных элементов народного искусства, аутентичных обрядов и фольклора в отношении современных нетрадиционных (модернизированных) бытовых, обрядовых и эстетических систем.

Левченко М. А.

Челябинский государственный институт культуры

ЖИВАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ МОЛОДЕЖИ

Изучение повседневной культуры молодежи на современном этапе становится значимым в связи с рядом факторов, а именно: сущность и качество повседневной культуры является показателем степени сформированности культуры всего общества в целом, наблюдаются специфичные особенности культуры молодежи как социальной группы, которая формируется в элиту общества. Ис-

ходя из вышесказанного, мы считаем необходимым рассмотреть повседневную культуру молодежи как сферу влияния на формирование сознания молодежи.

В исследованиях отечественных и зарубежных ученых культура повседневности рассматривается как феномен, исследуются отдельные аспекты повседневности (повседневная культура различных социальных групп, пространство, языковые проблемы, система вещи, формы обыденного сознания, проблемы идентификации), при этом используются различные научные подходы. Однако количественный показатель работ, посвященных изучению повседневной культуры молодежи, значительно мал. Следовательно, можно говорить о том, что данная проблема требует дальнейших теоретических разработок и исследований.

Прежде чем приступить к рассмотрению специфики термина «повседневная культура», обратимся к общим характеристикам понятия «культура».

В общем значении культура подразумевается как *степень сформированности сообщества*, степень формирования культуры, с точки зрения достижений сообщества и степени сформированности культуры каждого человека.

Культура характеризуется как *духовная сфера*, которая в соответствии с традициями, охватывает науку, религию, идеологию, эстетическую, нравственную, политическую культуру.

Культура рассматривается как *совокупное качество всех явлений*. В данном случае она представлена в виде ценностного стержня, который существует во всех явлениях, объектах, действиях и объединяет все в единую мировую культуру.

Культура изучается с *точки зрения функциональных компонентов*, в качестве которых обозначаются активность социальных институтов, исполняя функции формирования, распространения, обмена, сбережения и контроля за усвоением ценностей.

Культура часто понимается как *деятельность социальных институтов* культуры (библиотеки, кинотеатры, театры и др.). Степень количественных параметров (число людей, посетивших эти учреждения, количество проведенных мероприятий, тематика произведений и др.) становится показателем успешности функционирования этой сферы.

Культура рассматривается с точки зрения *создания атмосферы*. Формирует осознание жизненности своих творений, которые влияют на человека, передают совершенно определенную энергию, которая переходит в то или иное эмоциональное состояние. Создает энергетическую связь, объединяющую людей в единое целое, представленную вибрационными потоками, закодированными в науке, искусстве, религии. Эти аспекты отражены в функциях искусства, которые нацелены на формирование эмоциональной и нравственной культуры, создание эмоционального поля, на фоне которого происходила «единая реакция заражения» аудитории сходными настроениями.

Кроме вышеизложенных точек зрения, культура рассматривается и в повседневном плане. С культурой повседневности весьма за частую сопоставляют сферу досуга. Творческий процесс как путь к достижению высокого уровня человечности, развитости, открытости человека. Творчество – это уникальное свойство присуще только человеку, придающее ему черты Творца. Исходя из выше сказанного, культуру можно определить, как особую творческую деятельность в любой созидательной деятельности, в системе функционирования общественных норм и социальных институтов, в моделях отношений людей к природе, окружающему (окружающим) и самим себе. В данном случае формирование культуры происходит на основе уже созданного и принятого человечеством, но одновременно дающая огромные возможности для его перемены, улучшения окружающего мира и собственной личности. Таким образом творчество становится формой обыденного существования человека, а не удерживается только в профессиональной сфере, которая в известной степени ограничена определенными рамками и канонами.

Заметим, что в качестве синонимов понятия «повседневная культура» в научной литературе часто используются такие понятия, как «повседневность» (отсутствует существительное «культура»), бытовая культура, повседневность бытия, житейская культура, обыденная культура, образ жизни.

По мнению Реймонда Уильямса, культура – способ существования конкретного общества. Подобная интерпретация данного понятия расширила область предметов изучения, а также диапазон применяемых методов. Обращаясь к исследованиям в области культуры повседневности, в первую очередь ставились задачи в решении проблемы отношений культуры и власти, иными словами какую власть должна выбрать стратегию в достижении своих целей с использованием культуры как инструмента общественного влияния. Исследования велись в направлении изучения идеологии и публичных стратегий власти, а также изучались – повседневные практики и жизненные траектории отдельных людей в уникальности их биографий. На

основании выше сказано, можно сделать вывод, что история изучения культуры повседневности развивалась от описательных исследований быта к концептуальному обобщению явлений и определению их связей с другими сферами культуры и человеческого бытия. К настоящему моменту исследование культуры повседневности носит междисциплинарный характер, а методологический аппарат включает разнообразные концепции, подходы и методы, позволяющие анализировать повседневную культуру как в статике, так и в динамике.

Вплоть до окончания XIX в. культура повседневности рассматривалась в рамках традиционных подходов, а именно структурализм, марксизм, и фрейдизм. С научной точки зрения повседневность начали рассматривать представители французской *антропологической* школы «Анналов»: М. Блок, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Л. Февр. Их обоснование культуры повседневностью основывалось на комплексном изучении, взаимосвязи между повседневной жизнью и аспектами, влияющими на ее формирование (общественно-финансовая обстановка, этногеография, стратегия и др.). Теоретические достижения представителей школы «Анналов» стали посылком к возникновению труда Ж. Бодрийяра «Система вещей», в котором повседневность рассматривается с философско-культурологических аспектов.

Э. Гуссерль основоположник феноменологического и герменевтического подходов в рассмотрении культуры повседневности стремился преодолеть понимание повседневности, как некоего дополнения к «большой жизни», «большой истории». Данная теория «жизненного мира» послужила базой для исследования культуры повседневности А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер и К. Ясперс. Их теоретическая позиция рассмотрения феномена повседневности основывалась на основных идеях экзистенциальной философии.

Исходя из убеждений институционального подхода, социальные институты рассматриваются в контексте общественно бытия, как системы, изменяющиеся под действием рутинных поступков, ежедневных практик человека.

Философ и социолог культуры В. Я. Звездин рассматривает культуру повседневности как «часть повседневной реальности, совокупность всех нерелексивных, синкретических аспектов социальной жизни, это сфера общепонятных значений и общедоступных навыков» [6].

Понятие культуры повседневности у Вебера (представитель «понимающей социологии») означает ежедневные ситуации и ежедневное поведение, будничное существование: трудовой день человека, христианское поведение, каждодневные ритуалы и т. п.

Категория обыденности считается одной из основных в проблематике стабилизации кризиса, нововведения либо происхождения новейшего культового процесса, развития новационного общественного режима и т. п.

Результатом деятельности П. Бергера и Т. Лукмана явился «трактат по социологии» под названием «Социальное конструирование реальности». Повседневная культура – некий интерсубъективный мир, т. е. мир, разделяемый с другими. Одной из важных характеристик культуры повседневности, выступает язык, как средство взаимопонимания людей в огромном количестве социальных связей, контактов и отношений с другими людьми [2].

М. М. Бахтин, под понятием культуры повседневности, подразумевает бытие человека в мире с другими людьми – «событие», некий социальный порядок – «хор». Основа культуры повседневности, по его мнению, в тенденции людей на коллективизм, на коммуникацию и общение. Акцент в повседневном бытии как бытии с другими, Бахтин уделяет понятию любви (необходимости человека в человеке), как неотъемлемой составляющей повседневной культуры [3].

Ю. М. Лотман рассматривает культуру повседневности с точки зрения семиотического подхода. «Культура – это коллективная память, текст, состоящий из множества текстов», а культура повседневности – это семиотическая система, текст, с помощью которого понимается быт и устройство жизни людей в конкретный временной отрезок. Также это не только жизнь вещей, это и обычаи, ритуал ежедневного поведения, строй жизни, который определяет распорядок дня, время различных занятий, характер труда и досуга, формы отдыха, игры, любовный ритуал и ритуал похорон [8].

Культуру повседневной жизни Д. В. Лелеко представляет как конкретный житейский порядок, порядок с устоявшимися и циклически повторяющимися изо дня в день процессами, действиями. Отмечает такие компоненты повседневной культуры, как трудовая деятельность, сон, отдых и т. д.

С культурологических оснований культуру повседневности изучали представители московско-тартуской школы А. Гуревич, Г. Кнабе, Ю. Лотман, Б. Успенский и др. По мнению А. Я. Гуревича, формирование реакций человека на внешнее влияние происходит в среде, которая включает в себя мировосприятие и культурную традицию, религию и психологию.

Поступки регулируются сложившимися нормами и культурными идеалами, а не только материальными интересами. Г. С. Кнабе в область культуры повседневности включает предметы домашнего быта, которые характеризуют социокультурную принадлежность человека (орудия труда, одежда, обувь, бытовой интерьер, дизайн домашнего жилища и др.), сферу брачно-семейных отношений, сферу досуга (активное и пассивное досуговое поведение) и др. [7].

Культура повседневности охватывает мир повседневного бытия человека, повседневных практик, а кроме того познания в виде опыта жизнедеятельности (социально значимое знание), ценности (смысловые и инструментальные), нормы (моральные и правовые), традиции, верования, образцы, умения и навыки, необходимые для жизни в социальной среде и взаимодействия с другими. Понятие культуры повседневности предполагает изучение традиций повседневной жизни социальной и национальной среды, в которой человек ведет жизнедеятельность. В процессе обучения навыкам повседневной культуры индивид усваивает общепризнанные нормы нравственного поведения, морали, этики. Он учится процессу взаимодействия с другими людьми в ходе трудовых, учебных отношений, налаживания общения, контроля поведения и пр.

Повседневная культура – это обыденная жизнь социальной среды, её традиции, нормы. Одним из главных факторов, объединяющих молодежь, как социальную группу является ее участие в молодежной культуре в целом, кроме этого фактора на жизнь индивида воздействие оказывает ряд других повседневных практик: организация досуга, встречи с друзьями и родными, посещение культурно-развлекательных мероприятий и т. д.

Обратимся к определению понятия музыка в целом. По мнению Э. Вареза, «Музыка – это организованный звук» [10, с. 81]. Такое определение указывает на музыку как феномен человеческой цивилизации. Но вполне возможен и другой взгляд на музыку: музыка как культурный феномен повседневности конкретного сообщества. Т. Адорно, определял музыку как шифр социального [1, с. 156]. Авторы данных тезисов исходят из того, что с позиций социологии музыка делится на музыку, предназначенную для публичного исполнения и музыку, предназначенную для частного исполнения. Эти виды музыки отличаются друг от друга не авторами, и не произведениями, а практиками исполнения и восприятия. Музыкальный критик и культуролог Т. Чередниченко, отмечает, что «множество музыкальных практик обходятся вовсе без концертного зала (соответственно без публики в привычном понимании этого слова)» [12, с. 264]. Поэтому можно указать на два вектора развития музыкальных практик. Это – вектора публичности и приватности. Произведение искусства, переходя из частного пространства в публичное, проходит ряд превращений: из инсталляции – в месседж [4]. Музыка для публичного исполнения – это месседж, музыка для частного исполнения – инсталляция. Поэтому смысл музыки двойной – быть месседжем и инсталляцией. Хотя, может быть, вектор инсталляции и более значим, так как подлинное произведение искусства, даже имея конкретного заказчика, не имеет конкретного адресата. Для творца знание адресата – всегда фоновое, не актуальное знание. Всякое произведение искусства настолько произведение искусства насколько оно может быть инсталлировано, так как восприятие инсталляции – это всегда эстетическое переживание, а восприятие месседжа этически нагружено. Когда зритель приходит в филармонию, то он попадает в ситуацию, рассчитанную в первую очередь на эстетическое переживание, и только затем начинает воспринимать это как сообщение, месседж.

Разные музыканты по-разному видят (слышат) публичное пространство для своей музыки. Музыка не просто звучит в голове композитора, каждый композитор пишет музыку, уже представляя то конкретное пространство, в котором эта музыка будет звучать. Причем у каждого композитора, свое слышание публичного пространства и свое понимание, но только это знание специфики места исполнения идет у них как фоновое знание.

Композитор конструирует событие, которое будет воспроизводиться, и для него принципиально важно, что будет происходить в зале во время исполнения. Гарантирована ли там при исполнении этого произведения тишина зрителей или там шум, крики, свист непереносимое условие восприятия музыки. Поэтому меломаны в Ледовый Дворец не идут совсем не потому, что там хуже акустика, чем в Консерватории, а потому, что там место иное: место, связанное с **другим** публичным поведением. Поведение посетителя Консерватории традиционно являет собой пример поведения зрителя, пришедшего получить эстетическое переживание. Во всяком случае, это поведение еще, наверное, может рассматриваться как модальное поведение для Консерватории. В то время как поведение зрителя в Ледовом дворце – это публичное поведение в месте досуга. И посещение места досуга уже не предусматривает получение эстетического переживания как непереносимого условия (сюжет досуговой перспективы современной культуры).

Евгений Дуков пишет: «Современное постиндустриальное общество минимизировав физический труд как таковой и значительно подняв средний образовательный уровень населения оказалось в плену все более изысканных по своему технологическому уровню развлечений... XX век, по существу, нашел возможным полностью реабилитировать развлечение. Он не только поставил его в один ряд с другими формами «языковых игр», но и позволил увидеть в развлекательной культуре средоточие основополагающих для них принципов» [5, с. 32]. Это перекликается с высказыванием А. Мурзина: «Именно область свободного времени служит сегодня полем аккумуляции «личностного начала» нашей культуры и, одновременно, индикатором его развития, самоутверждения» [9, с. 98]. Экспансия досуговых практик в поле культуры вызывает ответные реакции музыкантов: одни держат оборону, уводя ряд музыкальных жанров в пространство «для своих», другие пытаются наступать, выводя приватную музыку на стадионы – места досуга.

«Живая музыка» – уникальное культурное явление. Перед слушателями, вот здесь и сейчас, рождаются звуки музыки – они неповторимые, их исполняют живые люди, а не компьютер, который может только воспроизвести заданное количество определенных, просчитанных заранее параметров или повторить когда-то записанный файл. *Живая музыка* – это то, что трогает душу, что рождается прямо перед твоими глазами, то, что дышит, то, что останется жить даже после того, как последние звуки истают в зале, что уникально и неповторимо, потому что ни до, ни после этого момента не родится больше ничего подобного: это будет что-то другое, но не то, что прозвучало только что. Что-то, помимо твоей воли, происходит на сцене и вот – образ (в данном случае звуковой образ) начинает *жить сам по себе*. Это наивысшее, что может быть в искусстве, оно может длиться всего одну минуту в течение целого концерта, а может и не произойти вообще. Когда исполнитель выходит на сцену, у него уже есть своя трактовка, интерпретация, некий план. Но вот он прикасается к инструменту – и вдруг рождается что-то новое, «*живое*».

До XIX в. любая музыка была «живой». Первыми альтернативами, не требующими участия музыкантов, стали музыкальные шкатулки и шарманки, а настоящим прорывом среди механических музыкальных устройств – механическое фортепиано. С появлением звукозаписывающих устройств исчезла необходимость каждый раз прибегать к услугам музыкантов, и у человека появился выбор – слушать запись или музыку в живом исполнении. Исполнение музыки живым звуком и воспроизведение записи – два противоположных полюса.

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999.
2. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995.
3. Гогтишвили Л. А. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992.
4. Дамберг С. В., Семенов В. Е. Музыка как феномен повседневности // Звучащая философия: сб. материалов конф. СПб.: С.-Петербург. филос. о-во, 2003. С. 73–78.
5. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М., 2001.
6. Звездин В. Я. Социология культуры: учеб. пособие. Пермь, 2003.
7. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М.: Индрик, 1993.
8. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
9. Мурзин А. Э. Актуально ли изучать свободное время // Социологические исследования. 1993. № 11.
10. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
11. Розенберг Н. В. Аспекты исследования культуры повседневности в отечественном социально-гуманитарном знании // Аналитика культурологии. 2006. № 1 (5).
12. Чердениченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002.

Мурадова З. А.

Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан

ТЕМА ДЕТСТВА В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ МУТАЛЯ БУРХАНОВА

Муталь Музаинович Бурханов¹, один из основоположников композиторской музыки Узбекистана, относится к числу тех, кого с полным основанием называют первопроходцами и новаторами. Несмотря на то, что композитор оставил буквально единичные примеры в сфере музыки

¹ Бурханов Муталь (Мутаваккил) Музаинович (1916–2002) – один из ярких представителей узбекской композиторской школы; автор музыки Гимна УзССР (1946) и Гимна Республики Узбекистан (1992). Выпускник Научно-исследовательского института узбекской музыки и хореографии (1932, ныне – Институт искусствознания АН РУз), Московской консерватории (1949) по классу композиции (С. Н. Василенко) и дирижирования (Г. А. Стояров). Содатель первых узбекских многоголосных хоровых произведений («Шесть обработок народных песен для хора без сопровождения», «Касыда Алишеру Навои», реквием «Абадий хотира» («Вечная память») для солистов, хора и симфонического оркестра и др.), оперы «Алишер Навои», камерно-вокальных сочинений (песни, романсы), музыки к спектаклям и кинофильмам.

для детей, – они несут яркий отпечаток его своеобразного творческого мышления и неординарного отражения мира детства. Речь идет о произведениях приоритетной для Бурханова малой вокальной формы – детских песнях «Самолет» и «Капалак» («Мотылек»). Написанные в конце 1940-х – начале 1950-х гг., т. е. в достаточно молодом возрасте их автора, они, тем не менее, наглядно отражают его вокальный стиль, одновременно являя во многом поучительный опыт создания композиторской детской песни в Узбекистане (нотные примеры помещены в конце статьи. – З. М.).

Напомним, что первые обращения узбекских композиторов к этому жанру относятся к середине 1930-х гг. Но именно «Самолет» Муталия Бурханова можно назвать наиболее значимым, художественно-результативным образцом ранних поисков в этой сфере.

В основе песни – одноименное стихотворение известного узбекского поэта Хамида Алимджана, рисующее трогательный образ мальчика, увидевшего в небе военный самолет и просящего забрать его или хотя бы передать весточку ушедшим на войну. Поэтический сюжет в чем-то перекликается с личными обстоятельствами жизни Бурханова, что, возможно, и определило выбор композитора: в 1941 г., будучи студентом Московской консерватории, он в качестве добровольца народного ополчения участвовал в оборонном укреплении столицы, но из-за серьезных проблем со здоровьем был демобилизован [1, с. 64–68].

Весь избираемый Бурхановым комплекс выразительных средств не только отражает, но и усиливает безыскусную непосредственность поэтического образа. Ограничиваясь оптимальным для детского голоса диапазоном pe^1-pe^2 , композитор сумел мастерски отразить эмоциональный строй речи ребенка. «Секрет» кроется в опорной роли срединного тона $ля'$ (V ступени), начинающего и центрирующего все мелодическое развитие. Устремленность мелодии к этому тону передает волнение и радость мальчика при виде летящего самолета. Отметим, что среднерегистровые тоны в функции ладовой опоры нередко встречаются в образцах узбекского детского фольклора («Бойчечак», «Томдан тараша тушди», «Лайлак келди» и др.). Подобный прием центрирования мелодии V ступенью как звуком, вырвавшимся «из самого сердца» [1, с. 95], был позднее использован самим Бурхановым в полюбившейся узбекскому слушателю и доныне исполняемой песне «Мафтун бўлдим» («Очарован я»).

Повышение мелодической линии на кварту в конце второй фразы приводит к кульминационному призыву: «Эй, Ватаним курган куш / Тўхта, мени олиб кет!» («Птица, созданная Родиной моей, / Погоди, возьми меня с собой»). Этот момент усилен и гармоническими средствами: господствующий органный пункт на тонической квинте последовательно перемещается в мажорную субдоминанту и разрешаемую тоникой минорную доминанту, образуя полный оборот основных ладовых ступеней *Ре-миксолидийского*. Выбор тональности продиктован характерностью миксолидийского лада для узбекских народных песен.

Заслуживает внимания и работа Бурханова над поэтическим текстом, структура которого отсылает к традиционной системе тюркского стихосложения *бармак*¹:

Ос-мон-лар-ни ^ тўл-ди-риб,	(7 → 4+3)	Заполняя небеса,
Са-мо-лёт ^ ў-тиб ^ кет-ди.	(7 → 3+2+2)	Пролетает самолет,
У-нинг ^ куч-ли ^ о-во-зй	(7 → 2+2+3)	Своим мощным рокотом
О-лам-ни ^ ту-тиб ^ кет-ди	(7 → 3+2+2)	Устрашая все вокруг.

Нетрудно заметить, что при очевидной разности *тураков* (слоговых групп) количество самих слогов, в данном случае, остается неизменным – по 7 в каждой стихотворной строке.

Бурханов дает иную музыкальную фразировку, объединив смежные строки в 2 пятитактовых предложения (пример 1, тт. 9–13, 14–18). В каждом из них он выделяет распеванием предпоследний слог, а конечный помещает на сильную долю замыкающего такта (тт. 13–14, 17–18). Эти приемы, способствуя акцентированию ключевых слов («самолёт», «оламни»), одновременно усиливают просительную, на грани мольбы, окраску нисходящих завершений («тўхта, мени олиб кет», «қанотинга солиб кет»), помогая эмоционально осмысленному восприятию образного содержания.

¹ *Бармак* (букв. палец) – система характерного для тюркской фольклорной поэзии силлабического стихосложения, основанного на построчном количестве слогов. Цезурность в бармаке подчинена строгой периодичности и совпадает с окончаниями слов, составляющих строку. В первой строке приведенного стихотворения цезура разделяет слова из 4-х («ос-мон-лар-ни») и 3-х («тўл-ди-риб») слогов. Вторая строка состоит из трехсложника («са-мо-лёт»), и 2-х взаимосвязанных двусложных слов («ў-тиб кет-ди»). Иными словами, 1-я строка включает два *турака* (две слоговые группы), соотносящиеся по формуле 4+3, 2-я – три *турака* 3+2+2. Таким образом, *турак* отделяет (но не разделяет) слова и служит основным средством образования ритма. Совокупность *тураков* образует *туржум* (стихотворную строку), протяженность которого зависит от количества входящих в него слоговых групп.

Песня состоит из трех куплетов, соотношение которых напоминает обций (картина пролетающего самолета в начале и конце) и крупный (кульминационная середина) кинематографический план, сопровождаемый подъемами и спадами громкости. Этим создается единая, глубинно опосредующая двухчастную репризную форму, линия развития. Ее драматизации способствует своего рода образное «расслоение»: вокальная партия передает «прямую речь» ребенка, фортепианная – контрастным чередованием «тяжелых» остигатных басовых октав и фигураций в «прозрачном» верхнем регистре изображает парящий в небе самолет (тт. 1–8). Ощущение воздушного пространства создают и аккорды с пропущенной, проходящей или замещенной терцией, одновременно отражая ранний гармонический стиль узбекской композиторской музыки. Таким образом, достигнутый в песне «монодийно-гармонический» и выразительно-изобразительный баланс демонстрирует чуткое понимание композитором своеобразия музыки для детей.

Не менее ярко это проявилось и в песне «Капалак» на стихи Зафара Диёра, которая на протяжении долгого времени прочно входила в детский исполнительский репертуар. Вновь композитор избирает поэтический текст от «первого лица»: ребенок, любясь мотыльком, просит его не улетать, а поиграть с ним. Преемственность с «Самолетом» ощущается в тонкой передаче детского образа, выразительно-смысловой функции аккомпанемента, безошибочном выборе выразительных средств. При этом автор находит иные краски и приемы индивидуализации песенного образа.

Лаконично и изобразительно насыщено вступление: быстрые, на *Allegro vivace, tremolo* шестнадцатых в октавной переборке передают порхание бабочки, «замирающие» паузы и «крадущиеся» стаккато в темпе *Allegretto* изображают попытки ребенка приблизиться к ней (пример 2, тт. 1–10). Контраст усилен сопоставлением основной тональности *fis-эолийского* с его мажорной параллелью и тонкой динамической нюансировкой (*pp < f > pp < mf > ppp < pp*).

Мелодия песни вырастает из попевки, устремленной к тонической квинте (*до²*) и опосредующей речевую интонацию зова. Композитор и здесь прибегает к приему акцентного выделения квинтового тона, но теперь скачком от тоники и восхождением от тонической терции. Репризное проведение этого оборота образует запев (тт. 11–14). Вновь отметим показательное «раздвоение» аккомпанемента: правая рука дублирует вокальную мелодию (образная сфера ребенка), в партии левой сохраняются пассажи с секундовой трелью, изображающие полет мотылька.

Начало припева выделено небольшим темповым замедлением и аккордом *VI* ступени, чем подчеркнуто смысловое значение третьей стихотворной фразы (тт. 15–18). В мелодии этому способствуют тонкие интонационно-агогические штрихи: нарушающие метрическую равномерность внутритактовая синкопа и распевание слова «учасан» передают интонацию простодушного недоумения («Мунча шошиб учасан?» / Что спешишь ты улететь?), которое сменяется заключительной фразой-призывом в прежнем темпе: «Тўхта, ўйнайин андак!» («Постой, поиграю я с тобою!») на восходящем квинтовом скачке от *VII_{нат.}* с разрешением в тонику. Отметим и такой немаловажный момент. Вопросительная интонация, как правило, вызывает повышение голосовой тесситуры, чему, казалось бы, противоречит нисходящее движение вокальной мелодии. Но это противоречие снимается ладовой неустойчивостью *II⁶₅* в аккомпанементе, чем передается возникающая при вопросе интонационная напряженность.

Сотканная из естественно рождающихся и «плагально» смягченных интонаций песня подкупает наивно-бесхитростным обаянием. Чуткая передача детского мироощущения, точный отбор музыкальных средств позволили композитору создать образ самого ребенка, его интересов, мыслей и чувств.

Таким образом, в рассмотренных песнях Бурханова воплотились присущие его музыкальному мышлению миниатюризм, «обостренная значимость любой детали, любого выразительного оттенка, «событийность» мельчайшего сдвига, изменения» [1, с. 167], что в высшей степени отвечает специфике детской музыки. В них проявились и такие, не менее характерные для стиля композитора черты, как тщательный отбор выразительных средств и высокая эффективность их использования; творческий подход к стихотворной основе, углубляющий ее образное содержание.

Отметим и повышенное внимание автора к фортепианной партии. Если, как считается, «композитор достаточно индифферентен по отношению к инструментальному сопровождению» и его не интересует поиск «индивидуальных... фактурных решений в вокальных сочинениях» [1, с. 165], то в нашем случае это отнюдь не так. Аккомпанемент в обеих песнях – не просто поддерживающий пение фон, но равноправный «творец» образной сферы. Такая роль сопровождения идет от четкого осознания автором адресной направленности своих произведений, чем обеспечилось комплексное решение художественной задачи.

Ценный опыт Бурханова в сфере создания узбекской детской песни получил преемственное развитие в творчестве узбекских композиторов разных поколений – А. Мухамедова, С. Бабаева, М. Насимова, Г. Кадырова, Н. Нарходжаева, А. Мансурова, Д. Амануллаевой, Р. Абдуллаева, Х. Рахимова, Х. Хасановой. По сравнению с исполнительски усложненными современными песнями для детей, разнообразием их ритмов, гармоний и фактур музыкальный язык композитора может показаться чрезвычайно простым. Но, как точно замечено, он был и останется богатым и новаторским «с позиций национального стиля, с позиций тех задач, которые поставила перед этим музыкантом жизнь» [1, с. 182], в том числе и талантливо воплощенной им темы детства.

1. Янов-Яновская Н. С. Муталь Бурханов: Время, жизнь, творчество. – Ташкент, 1999.

Пример 1

САМОЛЕТ

Музыка М. Бурханова

Стихи Х. Алимджана

Ос - мон - лар - ни тўл - ди - риб са - мо - лёт - ў - тиб кет -

-ди. У - шиб куч - ди о - во - зи, о - лам - ни

ту - тиб кет - ди. Эй, Ва - та - шим кур - ган куш!

тўх - та, ме - ни о - либ - кет! Тўх - та бир хат

бе - ра - йин, ка - но - тинг - га со - либ - кет.

КАПАЛАК

Музыка М. Бурханова

Стихи З. Диёра

Allegro Vivace

Хой, ка - па - лак, ка - па - лак,

ка - нот - ла - ринг и пак-дак. Мун-ча шо-шиб у-чу сан? Тў-хта, сўз-ла...

йин ан-дак. Мун-ча шо-шиб у-чу сан? Тўхта, сўз-ла... йин ан-дак.

Мухамедова Г. И.

Государственная консерватория Узбекистана

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В КЛАССЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ

Узбекские народные песни являются бесценным сокровищем национальной культуры. Отличающиеся широким и разнообразным жанровым содержанием, они передавались от поколения к поколению, сохраняя неповторимую самобытность. Особенностью узбекских народных песен является наличие большого числа локальных вариантов, тесно связанных с традиционной классической музыкой. «Жанровые системы фольклора и изустно-профессиональной музыки узбеков близки и не выходят за пределы единого порождающего поля культуры. И она включает в себя художественные образцы вокальной и инструментальной музыки, музыкальный инструментарий, особенности традиционного исполнительства и современной интерпретации, которые как традиции – как лучшие и высокоразвитые достижения своей эпохи – передавались изустным путем» [1, с. 13]. В этом исследовательском наблюдении крупнейшего узбекского ученого, доктора искусствоведения, профессора Рустамбека Абдуллаева, выражена глубокая мысль о непреходящей художественной ценности узбекского фольклора, а следовательно и народной песни, изучение которой является необходимым условием полноценного профессионального воспитания певца.

Узбекские народные песни составляют неотъемлемую часть учебно-педагогического и концертно-исполнительского репертуара. «Песенный репертуар любого времени, – пишет Рус-

тамбек Абдуллаев, – результат взаимодействия двух противоположных по своей направленности процессов – обновления песенного фонда и консервации уже вошедших в него песен. Действенное начало в формировании репертуара – обновление, которое властно вторгается и в процесс сохранения репертуара ушедших поколений. Песнетворчество было и остается своеобразным «социальным законом», а также индикатором потребности национальной среды в общении посредством песни» [1, с. 30–31]. В этом отношении большой интерес представляют обработки узбекских народных песен, осуществленные композиторами, адаптирующие фольклор к своей эпохе, обогащая его собственными выразительными средствами, индивидуальными приёмами письма, как бы академизируя народный источник. К обработкам жемчужин узбекского песенного фольклора обращались и продолжают обращаться композиторы разных поколений, открывая в них новые качества, возможности. В классе сольного пения целесообразно изучать обработки узбекских народных песен, осуществленные классиками узбекской музыки XX в., в числе которых М. Ашрафи, С. Юдаков, С. Жалил, а также нашими современниками, такими как Н. Нарходжаев, А. Хашимов, М. Атаджанов. Обработки этих композиторов отличаются высокой художественностью, удобством вокальной партии для работы с обучающимся над освоением технических трудностей, воплощения образного содержания, передачи национальной специфики выразительных средств.

Несмотря на то, что узбекские народные песни постоянно используются в педагогической практике, методика их изучения в классе сольного пения до настоящего времени остается неразработанной. Причина этого заключается очевидно в традиционных приёмах пения, которые стали приобретать важное значение в работе с обучаемыми академическому пению. Естественно, что это живой творческий процесс, требующий художественного вкуса и глубокого знания национальных традиций. Обращаясь к обработкам узбекских народных песен, которые были сделаны композиторами разных поколений с пониманием специфики узбекской народной песни и стремлением сохранить её первозданность, представляют педагогу богатый материал для экспериментов и творческой деятельности. Обучение пению, искусству вокала – это всегда эксперимент, поиск новых ощущений, каждый раз новых, открывающих познание вокального звукового мира в его бесконечных вариантах и возможностях.

Обратимся к некоторым образцам узбекской народной песенной классики. Песня «Барноларнинг барноси» на слова Хабиба в обработке для голоса с фортепиано К. Абдуллаева выдержана в уфарном стиле. Энергичная, ритмически импульсивная, она полезна для развития певческого голоса начинающего певца, построена на характерных особенностях узбекского фольклора. Песня в структурном плане представляет собой пару периодичностей по схеме: *ав; са..*. В песне преобладает поступенное движение, каждое построение (четырёхтакт) имеет законченную структуру. Песня «Барноларнинг барноси» очень полезна для оттачивания дикции, способности четкого ощущения уфарного ритмического пульса музыки. Дикция в пении является важнейшим средством вокальной выразительности и об этом необходимо помнить. Слова следует произносить естественно, без манерности и вычурности, особенно если это народная песня. Чёткое произношение слов с соблюдением норм современного узбекского литературного языка поможет сделать музыкальную фразу осмысленной и выразительной. Данную песню рекомендуется исполнять насыщенным звуком на крепкой опоре.

Узбекская народная песня «Интизор этдинг мени» на слова Зокиржона Фурката в обработке Дани Закирова представляет собой лирическую ашула. В обработке подчеркнут вальсообразный характер музыки, плавный и распевный вид движения. Опираясь на традиции ашула, Дани Закиров использует полифонические приёмы развития тематического материала в партии фортепиано, что приближает эту поэтическую песню к романсу. Характер интонирования в данной песне гибкий и пластичный. Значение имеют паузы, усиливающие гибкость мелодического движения, которое поначалу восходящее, поступенное, приводящее к восходящему квартовому ходу, сменяется затем нисходящим поступенным движением, приводя завершение восьмитактового построения к устою. Исполняя это построение, необходимо передать уравновешенность чувства, гармонию лирического эмоционального мира. Восходящий квартовый ход исполняется очень распевно и выразительно как локальная кульминация лирического состояния души. Формирование звука должно быть красивым, округлённым, естественным, без излишнего напряжения, которое здесь совершенно не нужно. Постепенное повышение тесситуры в каждом последующем построении приводит к кульминации, где исполнителю следует раскрыть психологический план ауджевой (кульминационной) зоны, разнообразить звучание тембровым нюансом, найти выразительные благородные крас-

ки голоса. После кульминации следует лирически проникновенно завершить песню, ощущая большую пластичность в воплощении неповторимого очарования её музыки.

Узбекская народная песня «Гул юз узра» в обработке для голоса с фортепиано Мухтара Ашрафи имеет игровой характер. Простая, жизнерадостная по складу мелодия отлично сочетается с ритмически активным усульом, создающим эмоциональный настрой. Образный мир песни характеризуется непосредственностью восприятия мира, национальной характерностью, ритмическим и мелодическим разнообразием в передаче диатоники. В художественной обработке М. Ашрафи песня приобретает черты поэмности, широкой развёрнутости звукового пространства. Диапазон песни охватывает средний и верхний регистры. Важное выразительное значение имеют вокализации и внутрислоговые распевы, благодаря которым достигается разнообразие вокального исполнения. Данная песня достаточно трудна в техническом плане. Особую трудность представляют переходные ноты, смена регистров, высокая тесситура в кульминационных зонах. Переход в верхний регистр требует насыщенного звучания, не допускающего форсирования.

Яркой художественной выразительностью и глубоким философским содержанием отличается узбекская народная песня «Сайёра» в обработке Сулеймана Юдакова, которая близка романтической балладе. Она написана в миксолидийском ладу, оригинально трактованным композитором. Переменность лидийского и ионийского ладов придаёт музыке особую проникновенность, усиливает психологически тонус вокальной партии. Опираясь на узбекский народный мелос, Юдаков создал произведение, органично сочетая национальные черты с элементами, воспринятыми от композиторской практики, благодаря которой узбекская народная песня обогащается новыми красками, не теряя своей национальной природы. «Глубоко национальная музыка Юдакова органично вошла жизнь узбекского народа, который хорошо знает и с любовью исполняет произведения своего хафиза» [2, с. 4].

Начиная работу над песней «Сайёра», необходимо вникнуть в глубину её содержания, раскрыть лирико-философский смысл поэтического текста, который ещё более углублён в обработке Юдакова. Композитор дублирует вокальную мелодию в инструментальном сопровождении, октавой выше, чем партия певческого голоса. Этот приём придаёт песне поразительный эффект, обогащает мелодию темброво-регистровыми красками. Вокальная партия развивается в плавном поступенном движении. Внутритактовые распевы и вокализации являются составной частью вокальной мелодии и должны быть проинтонированы очень выразительно и певуче. Начало песни следует исполнять глубоким полным звуком на хорошей опоре. Очень выразителен в песне ритмический рисунок, подчинённый речевой декламации. Синкопы, форшлаги чутко передают непосредственное движение человеческого чувства и мысли, смену эмоциональных переживаний и настроения. Данный принцип последовательно развёртывается на всём протяжении песни, придавая ей удивительную целостность. В сочетании с тесситурными сдвигами он создаёт глубоко впечатляющий лирико-драматический образ, полный элегической печали, разлуки, душевных страданий. Выбор исполнительских средств должен быть направлен на раскрытие художественного содержания произведения, создание лирико-драматического образа.

Узбекская народная песня «Чаман ичра» на слова Тураба Тулы в обработке Владимира Зудова является одной из жемчужин узбекского народного творчества, наиболее часто включаемых в репертуар студентов-вокалистов. В обработке В. Зудова она раскрывается новыми гранями, предоставляя вокалистам благодатный материал для развития дыхания, овладения навыками сочетания декламационности и кантилены. Песня выдвигает перед исполнителем ряд технических и исполнительских трудностей. В отличие от песен в жанре ашула, начинающихся в низком регистре, данная песня, относящаяся к жанру кошук, изложена в высоком регистре и начинается с VI ступени фригийского лада. Внутрисмысловые распевы, ритмические сложности, синкопы требуют особого внимания и распределения дыхания, а также интонационной точности. Все слова следует произносить очень ясно и чётко, с хорошей артикуляцией и выразительностью. Красивое пропевание гласных и чёткое произношение согласных формирует вокальную фразу, обуславливает логику нисходящего мелодического движения и естественное завершение строфы. Данный принцип сохраняется при повторении каждой строфы с постепенным нарастанием от *p ktfi kff*. Исполняя песню «Чаман ичра» важно передать её неповторимую самобытность, жанровое своеобразие, создать яркий колоритный художественный образ.

Работа над узбекскими народными песнями в обработке для голоса и фортепиано способствует профессиональному становлению и развитию молодых вокалистов. Процесс их освоения предполагает несколько этапов, которые целесообразно осуществлять в следующей по-

следовательности: ознакомление с поэтическим текстом песни и определение её жанра; анализ структуры вокальной партии во взаимосвязи слова и музыки; выпевание технических и исполнительских трудностей; поиск вокальных выразительных средств, раскрывающих национальное своеобразие; разработка исполнительского плана песни, определение кульминационных фаз; создание художественного образа и сценического воплощения песни.

Естественно, что предлагаемый алгоритм в освоении узбекских народных песен может быть индивидуально творчески воспринят исполнителем, но учитывая то, что он сложился в процессе многолетней педагогической и исполнительской практики автора этих строк, данный метод в своей основе помогает постижению эстетико-художественной сущности узбекских народных песен и их сценическому воплощению.

1. Абдуллаев Р. Узбекская традиционная музыка как часть современности // Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XXI вв.): тенденции, проблемы. Ташкент, 2008.

2. Плунгян В. Сулейман Юдаков. Ташкент, 1979.

Мухамедова Ф. Н.

Государственная консерватория Узбекистана

НАЦИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ИСХОДНАЯ МОДЕЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Узбекское музыкальное наследие является богатейшим феноменом и продуктивно преломляется в творчестве композиторов прошлого и настоящего. Особенно плодотворно оно используется в жанрах миниатюры. Это объясняется тем, что именно в миниатюре отражаются черты узбекского, а шире – всего восточного миниатюрного искусства, ярко выраженного в национальной живописи и поэзии Узбекистана. Как отметил исследователь-востоковед Ш. Шукуров: «В традиционном обществе культурные ценности в известном смысле являются производными ритуала – его иллюстрацией и интерпретацией» [5, с. 65]. Как и многие музыкальные жанры стран Востока, узбекские фортепианные сочинения тесно связаны с национальной поэзией, танцем, изобразительным искусством, историческими легендами. В большинстве фортепианных произведений отражаются типичные для народной музыки особенности мелодики, ритмики, мелизматики.

В Узбекистане к жанру фортепианной миниатюры обращались на всех этапах развития музыкальной культуры. Значительный пласт сочинений данного жанра в творчестве узбекских композиторов включает в себя разнообразное множество форм и видов – обработки народных мелодий; танцевальные пьесы; прелюдии, этюды, музыкальные моменты, романсы, элегии, ноктюрны, юморески, песни без слов, сказки, музыкальные картины и т. д. Богатство выразительных возможностей, подвижность и гибкость форм, способность откликаться на многие художественные запросы являются важнейшими жанровыми чертами миниатюры, которая встречается в творчестве практически каждого композитора. «Миниатюра – зеркало, отразившее самые существенные черты романтического мироощущения, – отмечает исследователь К. Зенкин, – его концентрированная и кратчайшая «художественная формула» [1, с. 3].

Одним из первых авторов фортепианных миниатюр является известный этнограф и исследователь узбекской музыки В. Успенский. В своём композиторском творчестве он опирается на богатейшее наследие узбекской музыкальной культуры и традиции русской классической школы. Наиболее интересна в этом отношении одно из его последних сочинений – «Новелла», которая завораживает слушателя своей мелодической красотой. Как отмечает А. Геккельман: «Круг ассоциаций автора станет понятнее, если мы вспомним, что на первой странице автографа пьесы имеется следующий подзаголовок: «На узбекскую тему «Оймома» из музыки к узбекской сказке «Ёрилтош»... Подзаголовок был впоследствии автором снят» [4, с. 8].

Яркая страница в развитии миниатюры принадлежит Г. Мушелю, который охватил в своём творчестве почти все фортепианные жанры – детские песенки, этюды, элегия, мелодия, танец, ария, токката, марш, где он достаточно широко использует узбекскую монодию. Здесь, видимо, сказалось то, что в конце 1930-х гг. он работал над сборником «55 узбекских народных песен» [2, с. 228]. Так, в основе его «Мелодии» лежит мотив из народной песни «Булмаса», в «Розовой сонатине» – вариант обрядовой мелодии «Рамазон», в Токкате используются традиционные усули.

Новые тенденции обнаруживаются в творчестве Б. Гиенко, который передал тонкие психологические детали в своих «Прелюдиях» и обратился к классической форме восточной поэтической миниатюры в «Рубаи». Среди узбекских миниатюр, созданных в прошлом веке,

наиболее ярко отражающих национальный колорит являются «Токката» Х. Изамова, «Песня без слов» М. Ашрафи, «Импровизация» Б. Гиенко, «Тановар» А. Набиева.

Преобладающая часть фортепианных миниатюр объединились в циклы на определенную тематику образов. Большинство из них имеют свойство программности, которая проникает во все разновидности миниатюры и охватывает различные идеи эмоционально-образной сферы. Цикличность отражается во многих видов художественного творчества и, говоря о циклах, невозможно не упомянуть макомы – ценнейший клад узбекского национального наследия. Каждый фортепианный цикл состоит из нескольких миниатюр на определенную тематику, где привносятся традиционные виды программной музыки. Так, события национальной истории, народные легенды освещают циклы «Посвящение Алпомышу» М. Бафоева, «Стены древней Бухары», «Фрески Афрасиаба» Д. Саидаминовой; различные состояния человеческой души отражаются в цикле «Узоры» Н. Гиясова; сложные философские вопросы затрагивает цикл «Диалог с Хайямом» Д. Саидаминовой; музыкальные картины, навеянные миром природой и сказочными образами изображают «Сказки», «Пять детских миниатюр» Р. Абдуллаева; музыкальные портреты выдающихся музыкантов вырисовываются в цикле «Силуэты» Д. Янов-Яновского. Широко используя традиционные фортепианные жанры европейской музыки, композиторы Узбекистана наполнили свои сочинения национально характерной образностью, узбекским народным мелосом, переосмысливая их путем нового интонационного содержания.

Известно, что музыкальное искусство играет значительную роль в сохранении и развитии национальных традиций узбекское музыкальное наследие является исходной моделью не только фортепианных миниатюр, но и практически всего творчества композиторов Узбекистана. В заключение нашей мысли, хотелось бы напомнить слова доктора искусствоведения Т. Гафурбекова: «Узбекская монодия – это всеобъемлющая художественная ценность. Ее образцы – всеобщее достояние, которое не может произвольно раствориться даже в самых современных средствах композиторской техники, скорее наоборот, достояние это должно стать прочным гарантом последующих подлинно национальных сочинений» [3, с. 109].

1. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1996.

2. Гафурбеков Т. О народно-национальных источниках узбекской камерно-инструментальной музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР. М., 1981.

3. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент, 1987.

4. Геккельман А. «Новелла» В. А. Успенского. Опыт исполнительского и текстологического анализа // Методика исполнительства и музыкальная педагогика. Ташкент, 1980.

5. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. М., 1989.

Орлова К. А., Болодурина Э. А.

Челябинский государственный институт культуры

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЮЖНОГО УРАЛА

Русская народная песенная культура в целом обладает внутренним единством, при этом в ней отражаются местные песенные традиции.

В современном социокультурном пространстве выделяется несколько основных форм функционирования песенных коллективов, которые используют фольклорные произведения:

- исполнение в условиях бытовой практики – в традиционной среде;
- исполнение в сценических условиях – в среде нетрадиционной.

В результате многочисленного анализа существующих коллективов на Южном Урале прослеживается возникновение фольклорных коллективов, которые все чаще выступают в концертах, на смотрах, фестивалях, они же делятся на две группы. *Первая группа* – коллективы, которые стараются исполнять песни местной традиции. Они пропагандируют произведения в своей родной деревне, буквально впитавшие в себя местную музыкальную культуру. *Вторая группа* – сформированные коллективы, имеющие художественного руководителя. Их творческая цель заключается в освоении русского народного песенного фольклора и исполнение его лучших образцов в концертах, конкурсах, фестивалях, специальных площадках. К таким коллективам можно отнести известные профессиональные государственные русские народные хоры, самостоятельные фольклорные хоры и ансамбли, а также ученические коллективы.

Наличие такого разграничения показывает нам виды коллективов, использующих русскую народную песенную культуру, в различных формах исполнения.

В современной русской народной песенной культуре существуют три формы занятия искусством: бытовой, самодеятельный и профессиональный. *Бытовая сфера* художественной деятельности включает в себя исполнение песенного репертуара, связанного с бытовой деятельностью вне сцены, пение не определяет профессиональных навыков, обычно в таких коллективах запекает названный лидер. Ярким примером является художественная *самодеятельность* – не профессиональный вид деятельности, но направлена на сценическое исполнение репертуара, но, как правило, под руководством профессионалов. Под *профессиональным искусством* понимается творчество, связанное с ориентацией на сценическое воплощение репертуара и выделением художественного творчества в особую профессию.

Русская народная песенная культура представляет собой особый художественный стиль. Можно определить очень широко, как систему художественного мышления с устойчивыми нормами и определенными законами его использования в музыкальном исполнительстве. При этом его характеризуют ещё как местный песенный стиль, ограниченными определёнными географическими рамками [3, с. 83].

Существует ещё одна классификация, которую приводит И. И. Земцовский [2].

Фольклор на сцене – это новое (социально-художественное) явление, может быть представлено самими носителями и людьми «со стороны», специально осваивающими фольклорные традиции. Соответственно различаются первичные и вторичные ансамбли со своей типологией.

Обработки фольклора – это новый жанр музыкального искусства (не фольклорного, а профессионального), весьма продуктивный.

1. Фольклор на сцене без обработки.

- В исполнении первичных ансамблей: сами носители данной песенной культуры исполняют репертуар своего региона, в своей локальной манере, но в новом для себя исполнительском контексте – вне быта, в концертной форме или в составе новых празднеств. При этом инициатива такого исполнения может исходить от организаторов. Зато после обычного выступления инициативу берут исполнители: каждый концерт очень часто заканчивается свободным музицированием, не связанным со сценой, когда ни «артисты», ни публика не расходятся, так как нуждаются в непосредственном контакте;

- Исполнение вторичных ансамблей: в их составе исполнители профессионалы, пришедшие в песенную культуру извне, изучающие репертуар разных локальных традиций, поющих в разной манере, вплоть до усвоения песенной культуры разных народов. Если для первичных коллективов освоение чужой песенной культуры по существу невозможно, то для вторичных ансамблей это становится нормой. Таким образом, складывается новый тип самореализации.

2. Фольклор на сцене с обработкой.

- В исполнении ансамблей песни и пляски;
- В исполнении академических хоров, осваивающих песенную культуру в более или менее стильных обработках. В этих случаях, как правило, фольклор исполняется не ансамблями, а хорами. Причем для многих культур хоровое пение не типично, тогда как ансамблевое нормативно. С переходом от ансамбля к хору, с его дублированием голосов в отдельных партиях, сразу же меняется отношение к звуку, строю и фактуре. Существенно отметить, что обработки являются более легкой задачей, для исполнителей, нежели воссоздание в оригинальной форме, так как, обработка вводит фольклор в иную, уже привычную для автора музыкальную систему, пренебрегая при этом строем, тембром, фактурой, вариантами голосоведения.

Теперь не только фольклор становится для фольклоризма объектом подражания, но и сам фольклоризм выступает объектом подражания для некоторых фольклорных коллективов, не говоря уже о множестве вторичных ансамблей, равняющихся не столько на подлинный фольклор, сколько, уже на существующие и популярные вторичные ансамбли.

Для фольклоризма в принципе нет закреплённой аудитории: адресат принципиально сменяем и больше того: самораскрытие вторичных ансамблей меняется в зависимости от типа и характера аудитории. Поэтому, в частности, нельзя выносить окончательное мнение о коллективе по какому-либо одному его выступлению в аудитории одного типа.

В современном фольклоризме сочетаются два движения: из фольклора берут, создавая ансамбли и произведения в фольклорном стиле, но одновременно фольклору – помогают, оберегают, поднимают, выдвигают, развивают его собственное богатство, его собственные традиции, выносят

фольклор на сцену в подлинном его виде, причем не только в своей (сельской) среде, но и в городах. Традиционное искусство выходит из узколокальных сфер, становится обще узнаваемым, удовлетворяет эстетические вкусы и потребности современного городского слушателя.

И. И. Земцовский выделяет три типа сценической интерпретации фольклора [2]:

1. Типа этнографического концерта, выступление самих народных исполнителей на эстраде.
2. Тип фольклорного ансамбля, выступление молодых «учеников» народных исполнителей, обычно имеющих специальное музыкальное образование и стремящихся подражать фольклорным самородкам, копировать их своеобразный интонационный строй, артикуляцию, специфику их исполнительского общения и поведения, искусство импровизации.
3. Тип государственных ансамблей песни и пляски, академических хоров и других художественных коллективов, исполняющих так называемый «обработанный» фольклор, без стремления к адекватной передаче его исполнительской специфики, но в лучших случаях частично, в рамках своих исполнительских возможностей и традиций, претворяющих отдельные черты живого фольклорного звучания.

Естественно, что каждый тип вынесения фольклора на эстраду имеет свои подтипы, различную меру связи с подлинным фольклором, по-своему решает вопросы репертуара, исполнительского стиля, костюмов, соблюдения элементов народного синкретизма, диалектной специфики.

Что касается фольклорных ансамблей, то, как целое культурное течение, без которого уже не мыслима музыкальная жизнь почти всех направлений, оно, безусловно, образует некое новое явление современной жизни народа. Это уже целая система ансамблей. Причем каждый тип имеет свой особый адресат, свою публику и свои творческие проблемы. Например, репертуар: на сегодняшний день наиболее выигрышные на сцене танцевальные и игровые жанры, веселые, быстрые песни, вычлененные из фольклорного массива, не представляют реальную картину фольклора, дают искаженное представление о русской народной песенной культуре. Найти золотую середину, творчески учесть диалектику единичного и общего в фольклоре труднейшая задача, стоящая сейчас перед большинством фольклорных ансамблей как одной из наиболее перспективных ветвей современного эстрадного фольклоризма.

Сегодня существует большое количество разнообразных коллективов, использующих в своей исполнительской практике песенный фольклор. В данной статье мы осветим некоторые коллективы, которые направлены на художественно-творческую деятельность Южного Урала.

Для начала попытаемся определить основные черты, присущие любому песенному коллективу любого местного стиля. Предложенная классификация коллективов А. С. Кабановым поможет выяснить что и каким способом исполняется (содержание деятельности); кто является исполнителями (состав); где и каким образом функционирует (ситуация художественной деятельности) [3].

В понятие содержание деятельности, включается используемый ими традиционный материал данного местного стиля и способа исполнения (фактура, звукоизвлечение, форма мелодического варьирования).

Состав коллектива – количество участников (ансамбль или хор), их возраст, а также характеристика исполнения. Здесь очень важно отметить совпадает ли их местожительство с географическим ареалом распространения местного песенного стиля.

Под ситуацией художественной деятельности мы будем подразумевать условия его существования и функционирования, связанного либо с несценическим, или с исполнением на сцене, когда артисты сознательно представляют себя слушателям. Важным значением является статус его участников – как профессионалов или как исполнителей, для которых пение является профессией или любительским творчеством. К ситуации функционирования ещё относят способ организации деятельности, форму руководства, и методику обучения участников коллектива.

Приведенная классификация А. С. Кабанова позволяет разделить коллективы на две группы: традиционные и нетрадиционные [3].

С развитием фольклоризма, по-новому решается проблема сохранения и развития русской народной песенной культуры, это актуализация песен и жанров, уходящих из быта уже не в «небытие», а на эстраду, где она обретает вторую жизнь. Это явление повсеместное.

На сегодняшний день в контексте данной статьи мы предлагаем три вида коллективов:

1. Фольклорно-этнографические коллективы;
2. Фольклорно-сценические коллективы;
3. Народно-академические (сценические) коллективы.

К *фольклорно-этнографическим коллективам*, которые представляют русскую народную песенную культуру Южного Урала самой различной направленности, относятся, аутентичные песенные ансамбли. Например: п. Арсинский Нагайбакского района; с. Бородиновка, Катенино, Кулевчи, Алексеевка, Николаевка Варненского района; Ольховка и Варшава Карталинского района, Михайловка и Сыртинка Кизильского района и др., выступающие в качестве подлинных носителей русской народной традиционной культуры Челябинской области [1]. Коллективы этих районов подразделяются на бытовые коллективы, которые поют в быту для себя, и коллективы сценические, которые выступают на сцене и популяризуют свое творчество.

Примером является Фольклорный ансамбль «Казаченька» с. Арси Нагайбакского района основан в январе 1990 г. В состав ансамбля вошли женщины, исполняющие старинные казачьи песни, которые пели их отцы и матери. Репертуар их состоит из песен арсинских казачек, которые пелись во время свадеб, застолий. Любую песню распевали на два голоса и голоса сливались в единую красивую мелодию. Средний возраст ансамбля – 70 лет. И, конечно же, все обладают умением рукоделия. Участницы являются носителем традиционного исполнения, но они сформировались как концертные исполнители. Народный коллектив ансамбль казачьей песни «Уралочка» с. Арси Нагайбакского района участницами ансамбля являются более молодые жительницы Арси, в их репертуаре бытуют песни «Казаченьки». Старые казачьи песни обретают вторую молодость. Они перенимают манеру исполнения, осуществляя преемственность традиции [8].

Коллективы, относящиеся к *фольклорно-сценической направленности* – организуют фольклорно-этнографические экспедиции с целью изучения, освоения (восстановления), сохранения (архивы) различных форм традиционной народной культуры, осваивающие локальные традиции путем живого контакта с аутентичными исполнителями, работающие и аудиовизуальными материалами и максимально достоверно транслирующие те или иные формы традиционной народной культуры [7].

Одним из примеров является фольклорный ансамбль «Радованье» Челябинского государственного института культуры (руководители: кандидат педагогических наук И. Н. Вишнякова; кандидат культурологии, доцент Н. А. Сафонова). Ансамбль создан в апреле 2017 г. на кафедре этнокультурного образования. Участниками ансамбля являются студенты кафедры, которые профессионально обучаются русской народной песенной культуре. Основной целью ансамбля является экспедиционная деятельность по Челябинской области и республики Башкортостана (Южный Урал). В экспедициях записываются песни как горнозаводских, крестьянских, так и казачьих районов Челябинской области. Материал расшифровывают сами участниками ансамбля, затем он вводится в репертуар ансамбля. В репертуаре: казачьи песни и песни горнозаводских районов Южного Урала. Исполняются песни самых различных жаров, такие как плясовые, лирические, проголосьные, шуточные и календарные. Концертная деятельность очень многогранна и постоянна: участвуют на всех концертных площадках города Челябинска и Челябинской области, активно сотрудничают с Челябинским областным центром народного творчества, Муниципальным казенным учреждением «Центр народного единства», а также активно выступают на площадках Краеведческого музея. Являются лауреатами Международного фестиваля-конкурса «Птица удачи», Всероссийский фестиваль военно-патриотической песни «Наше поколение против террора», фестиваль-конкурс традиционной казачьей культуры «Злата-Горка». Выступление на фестивале-конкурсе традиционной казачьей культуры «Родники Золотой долины». Фестиваль колокольных звонов «Уфалейский благовест» Верхнеуфалейского городского округа.

Народно-академического (сценического) направления коллективы – используют в своем творчестве, как авторскую музыку, так и обработанный музыкально-фольклорный материал, сценический костюм и постановочные хореографические движения [7].

Ярким примером является хор народной музыки «Песни Урала» – студенческий коллектив кафедры народного хорового пения Челябинского государственного института культуры, существует с 1947 г. Руководители ансамбля: Л. И. Шутова, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор, член-корреспондент Петровской Академии наук и искусств; И. А. Игнатьев, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор, заведующий кафедрой народного хорового пения. Концертмейстер – Д. Малков, лауреат всероссийских и международных конкурсов. Участники хора – студенты кафедры народного хорового пения с первого по четвертый курс обучения. Репертуар хора широк и разнообразен по жанрам и эмоциональному наполнению. Основу его составляют лириче-

ские, плясовые, игровые, хороводные, а также русские народные песни, частушки, песни советских композиторов, народные игры; авторские песни композиторов Урала: И. И. Шутова, Е. С. Щекалева, А. Г. Дармастука, Н. Н. Малыгина, а также обработки русских народных песен. Используются различные исполнительские формы: хоровое, ансамблевое, сольное пение с сопровождением и а capella. Хор завоевал серебряную медаль на I Всемирной хоровой олимпиаде в городе Линце (Австрия). За многолетний период он побеждал и становился лауреатом различных конкурсов и фестивалей в Израиле, Франции, Италии, Чехии, Испании и России. Из участников хора создан «Ансамбль ложкарей», который ведет активную творческую деятельность, является лауреатом всероссийских и международных конкурсов. Хор ведет активную концертную деятельность.

Проанализировав творческие коллективы, можно говорить о традиционном и нетрадиционном способе научения.

К сожалению, традиционный способ сегодня для коллективов не приемлем, потому что утратил свою социально-экономическую среду, микросреду традиций, которая когда то бытовала. Сегодня эта нить прервана, из-за изменения условий жизни, бытования.

Нетрадиционный способ научения это тот, которым сегодня занимаемся руководители коллективов, когда в определенное время, в определенном месте искусственно создают эту микросреду, в которую погружаются участники. Оазисом являются дома культуры, детские музыкальные школы, отделения, кафедры которые сегодня существуют, где от руководителя исполнитель получает эту традицию, то есть руководитель является неким посредником от носителя до исполнителя.

К направлениям русской народной песенной культуры также можно отнести детские коллективы как профессиональные, так и самодеятельные. Огромный пласт самодеятельного творчества со званиями народных коллективов. Большое количество фольклорных ансамблей и хоров. С богатым творческим потенциалом и репертуаром.

Основной задачей деятельности творческих коллективов является формирование бережного отношения к исторически сложившейся русской народной песенной культуре; развитие художественно-эстетического вкуса; формирование навыков ансамблевого и хорового пения; формирование навыков народной песенной импровизации как основного принципа традиционного русского народного песнопения. Сама русская народная песенная культура выступает как культурная ценность и составляет ядро народной художественной культуры [1].

1. Глинкин, А. В. Традиция и современные тенденции в песенной культуре / А. В. Глинкин // Шестые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в начале XXI столетия»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 26–27 фев. 2013 г.: в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск, 2013. – Ч. II. с. 263–266.

2. Земцовский, И. И. О современном фольклоризме / И. И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): сб. науч. тр., ЛГИТМиК, сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. – Л.: 1984. – с. 4–15.

3. Кабанов, А. С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях / А. С. Кабанов // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. – Москва: НИИК, 1980. – С. 80–106.

4. Каргин, А. С. Народная художественная культура / А. С. Каргин. – Москва 2000. – 328 с.

5. Лазарев, А. И. Современное состояние фольклора Челябинской области / А. И. Лазарев // Русский фольклор / ИРЛИ АН СССР (Пушк. Дом). – М.; Л., 1984. – Т. 22: Полевые исследования. – С. 50–60.

6. Лазарев, А. И. Фольклор. Фольклористика. Нардоведение: избранное / ред.-сост. А. С. Гришин, Г. А. Губанова; Челябинская гос. академия культуры и искусств. – Челябинск: [б. и.], 2008. – 384 с.

7. Чекмарева, Т. С. Организация работы самодеятельных фольклорных коллективов / Т. С. Чекмарева, А. Ф. Мингадеева. – Казань, 2013. – 38 с.

8. Культура Нагайбакского района Челябинской области [Электронный ресурс]: Фольклорный ансамбль «Казаченька». – Режим доступа: <http://nagayb.narod.ru/kaz.html> (дата обращения: 21.12.2017).

ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБРАЗОВ НЕБЕСНЫХ СВЕТИЛ В СОВЕТСКОМ ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ

Известно, что прослушивание советских песен не оставляет равнодушными ни людей, рожденных в ту эпоху, ни молодых. Всплеск интереса к песенному творчеству тех лет закономерен: советские песни заряжают оптимизмом, поражают искренностью, особой энергетикой, неожиданностью и простотой образов.

В статье исследуется вербализация образов небесных светил в советском песенном дискурсе. Специфика образов небесных светил изучается в диахроническом аспекте, так как в настоящее время появилась возможность переосмысления творчества советской эпохи, систематизации знаков и символов данного социально-культурного и исторического периода.

Цель статьи – выявление языковой специфики образов небесных светил в советском песенном дискурсе, который представляет собой речь, включенную в особый социально-исторический и идейный контекст. В статье проанализированы тексты песен, которые принадлежат популярному эстраднему жанру. Известно, что в то время одни и те же песни могли исполняться разными певцами. В большинстве случаев тексты не являлись индивидуально-авторскими и были написаны профессиональными поэтами-песенниками.

Определим теоретические основы нашего исследования. Понятие «дискурс» является базовым, так как именно оно позволяет нам представить социально-культурные и исторические особенности советского времени. Мы считаем, что коннотативные значения лексем обусловлены вышеназванным контекстом.

Выделяя различные типы дискурса, исследователи называют в этом ряду **песенный дискурс**. По мнению Ю. Е. Плотницкого, **песенный дискурс** – это совокупность текстов песен, характеризующихся специфическими особенностями: тематическими, лексическими, синтаксическими и т. д. [2]. Текст мы будем понимать как продукт дискурса, соответственно, текст песен является продуктом песенного дискурса.

В песенном дискурсе советского периода отражаются стремления и чувства человека того времени – любовь к Родине и братские отношения с соотечественниками, вера в счастливое будущее и личный успех, любовь, дружба, мечты о покорении космоса в прямом, метафорическом (социальном, исторически научном) и глобальном значении. Именно в советскую эпоху началось освоение космоса. Космические полеты стали величайшим памятником прогресса и человеческой культуры. Они вдохновляли людей и вселяли в них веру в безграничные возможности [3].

В период существования СССР людей объединяли такие ценности, как стремление к справедливости, равноправие, самоотверженность, честный труд, уважение к человеку, преданность коллективному долгу, взаимопомощь. Не менее значимыми были и другие гуманистические ценности: оптимизм, вера в разум, научно-технический и исторический прогресс, уверенность в том, что человек, особенно в рамках коллектива, может многое изменить к лучшему. Эти идеи не всегда соответствовали реальной действительности, часто оставались иллюзорными, провозглашаемыми, некими абстрактными «маяками», но тем не менее они давали людям ощущение осмысленности существования, были стимулом развития, внутреннего роста [1].

В результате анализа текстов песен, в которых присутствуют образы небесных светил, нами были выделены следующие группы, организованные по смыслу ведущих образов:

- 1) обозначение природного явления, часть пейзажа;
- 2) взаимосвязь душевного состояния героя с окружающей природой;
- 3) выражение личных переживаний человека: счастливой любви, несчастной любви, ощущений детства или воспоминаний о нем;
- 4) выражение социальных чувств и эмоций, патриотизм;
- 5) освоение и покорение космоса.

Образ звезды олицетворяет надежду на счастье. В контексте нашего исследования мы будем выделять лексемы «звезда» и «звезды» с анализом их значений, реализующихся в ходе вербализации вышеназванных образов в песенном дискурсе: это требует анализа в рамках высказывания (т. е. фрагмента текста песни). *«Верят девочки в трудное счастье, не вспугнёт их ни дождь, ни пурга, ведь не зря звёзды под ноги падают, падают, и любитесь ими тайга»* (Иосиф Кобзон, «Девчонки танцуют на палубе»).

В образе звезды может передаваться тревожное состояние лирического героя песни: «Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают» (Марк Бернес, «Темная ночь»). В тяжелых военных условиях лирический герой песни думает о своей любимой. Его воспоминания нелегки, этому словно вторит природа.

Образ небесных светил репрезентирован в лексемах «звезды», «звездный». Частеречевая принадлежность разнообразна.

Звезды олицетворены, они как будто становятся свидетелями любви, которая способна преодолеть смерть: «Покроется небо пылинками звёзд, и выгнутся ветви упруго»; «И даже в краю наползающей тьмы, за гранью смертельного круга, я знаю, с тобой не расстанемся мы. Мы – звездная память друг друга» (Анна Герман, «Эхо любви»).

Образ звезды может также иметь отношение к последней, а поэтому печальной любви: «Свети, прощальная звезда, любовь последняя чиста, лети в мой сад, голубка» (Михаил Боярский, «Ланфрен-Ланфра»).

Небесное светило относится к теме детства и фантазий: «Кто тебя выдумал, звёздная страна?» (Елена Камбунова, «Маленький принц»).

Звезды в текстах советских песен могут быть связаны с темой освоения космоса: «Если что-то я забуду, вряд ли звезды примут нас» (Геннадий Белов, «Этот большой мир»). Находясь в космическом пространстве, лирический герой песни не забывает о Земле. Он сохраняет лучшие воспоминания о родной планете.

Звезды могут иметь отношение к теме полета: «Летали, дружили в небесной дали, рукою до звезд дотянуться могли» (Марк Бернес, «Огромное небо»). Текст данной песни повествует о дружбе летчиков, об их стремлении покорить небо и об их трагической гибели.

Проанализируем значения, которые лексема «солнце» приобретает в текстах песен советских исполнителей.

Солнце становится частью пейзажа: «В небе зори алеют, полыхают вдали, будто солнце олени на рогах принесли» (Кола Бельды, «Нарьян-Мар»). В Советском Союзе были популярны певцы разных народов. Текст данной песни имеет отношение к теме малых народов СССР. Солнце становится частью пейзажа северного города.

В образе солнца воплощается чувство любви. Передается радостное настроение лирического героя, которое соответствует яркому солнечному дню, восхищение любимой девушкой: «По переулкам бродит лето, солнце льётся прямо с крыши, в потоке солнечного света у киоска ты стоишь» (Муслим Магомаев, «Королева красоты»).

В образе солнца передано оптимистическое настроение героев песни: «На улице мира веселый народ! Над улицей мира в сто солнц небосвод!» (Большой детский хор, «Улица мира»). В тексте песни употребляется гипербола, таким образом, утверждается идея счастья, любви, добра и мира.

Солнце становится символом патриотизма: «Не нужно мне солнце чужое, чужая земля не нужна» (Владимир Бунчиков, «Летят перелетные птицы»).

Солнце в текстах советских песен олицетворяет мечту о покорении космоса: «Там вдали, там, возле синих звезд Солнце Земли будет светить мне» (Геннадий Белов, «Этот большой мир»).

Рассмотрим тексты советских песен, в которых присутствует лексема «луна».

Луна является частью пейзажа и одновременно передает состояние героев песни: «Речка движется и не движется, вся из лунного серебра. Песня слышится и не слышится в эти тихие вечера» (Владимир Трошин, «Подмосковные вечера»). В тексте песни ощущается любовь лирического героя к родному краю.

Лексема «лунный» способна передавать романтическую атмосферу, отраженную в тексте песни: «Лунною тропой на свиданье еду, тихо сам с собою я веду беседу» (Геннадий Белов, «Травы, травы»).

Образ луны может быть связан с темой детства, в особенности с темой колыбельных песен: «И пою я тихо сыну: днем и под Луной дождь бывает желтый, синий, серый, голубой» (Майя Кристалинская, «Мама, расскажи мне о дожде»).

Луна может иметь отношение к теме освоения космоса: «Двадцатый век берет разбег, и человек уже на ты с Луной, и снится мне: я на Луне, подо мной голубой мой шар земной» (Лариса Мондрус, «Двадцатый век»).

В отдельных текстах песен нами была отмечена лексема «месяц», которая обозначает ночное небесное светило. Лексема «месяц» приобретает разные значения, но всегда отражает душевное состояние лирического героя: «Спят клёны большие, и месяц плывёт в окне» (Нина

Бродская, «Ты как песня»). Лирическая героиня песни надеется на встречу с любимым человеком, в образе небесного светила передается ее душевное состояние.

Анализ текстов песен показал следующее. Лексемы «звезда» («звезды»), «солнце», «луна», «месяц» приобретают многообразные значения в текстах советских песен. Звезды могут обозначать надежду на счастливое будущее, тревогу, несчастную любовь, фантазии детства, освоение космического пространства, полет. Солнце может быть частью пейзажа. В образе солнца воплощается сила любви, оптимистическое настроение, патриотизм, идея покорения космоса. Луна является частью пейзажа, в образах ночных светил – луны и месяца – передается душевное состояние героев песен. Образ луны имеет разветвленную интерпретацию: он связан с детскими фантазиями, колыбельными песнями, воображением и в продолжении этого ассоциативного ряда – со Вселенной и космосом. В текстах, относящихся к советскому песенному дискурсу, отражаются исторические объективные реалии тех лет (Великая Отечественная война, освоение космоса, достижения в труде) и субъективные настроения людей той эпохи (любовь друг к другу, к Родине, вера в счастливое будущее). Таким образом, анализ советского песенного дискурса позволяет сделать вывод о развитии коннотаций языковых единиц, обозначающих небесные светила.

1. Борзенко И. М., Кувакин В. А., Кудишина А. А. Основы современного гуманизма: учеб. пособие для вузов / под ред. В. А. Кувакина и А. Г. Круглова. М.: Российское гуманистическое общество, 2002. 350 с. URL: <http://umozak.ru/dokumenti-1-humbook-finaldoc/file1/index11.html> (дата обращения: 16.10.2017).

2. Плотицкий Ю. Е. Англоязычный песенный дискурс как компонент культуры // Прагматические и социокультурные аспекты лингвистики и методики: сб. ст. Самара, 2002. С. 54–58.

3. Скуридин Г. Космонавтика. Её настоящее и будущее // Вокруг света. 1964. № 4. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/8269/> (дата обращения: 16.10.2017).

Синецкая Т. М.

Челябинский государственный институт культуры

ФОЛЬКЛОРНОЕ НАЧАЛО В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «КЛУБОК» Е. ПОПЛЯНОВОЙ НА СТИХИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

«Клубок» – поэма по стихам Марины Цветаевой, как один выдох. Исповедь женщины, чья судьба похожа на миллионы русских женских судеб. Только для женского голоса, но в нём – и птичий крик, и ветра шум, и стук каблучков, и сердца стук, и голос любимого, и предсказание старухи, и напутствие материнское, да не выполненное.

История, рассказанная в музыке, сплеталась из разных стихов и поэтических фрагментов Цветаевой. Как нитка в клубок наматывались строчки поэта в одну Судьбу.

Елена Поплянова

Вокальный цикл «Клубок» – третье обращение челябинского композитора Елены Попляновой к творчеству М. Цветаевой: «Три песни Лауры» к спектаклю «Дон Жуан» по А. С. Пушкину (1999); «Душа любви», пьеса в семи сценах для сопрано и фортепиано (2008) и «Клубок», поэма по стихам Марины Цветаевой для сопрано (2015). Каждое из названных сочинений отражает стремление композитора к постижению сложной и тонкой организации и уникальности звучания стихов поэта, разных граней восприятия жизни, природы, людей, событий, открытых и внезапных лирических откровений и эмоциональных реакций М. И. Цветаевой, воплощённых в её поэзии. Создание каждого из сочинений Попляновой сопряжено с определённым этапом творчества и особенностями конкретного замысла. «Клубок», последнее по времени написания сочинение на стихи М. Цветаевой, обращает внимание оригинальностью идеи и средств её воплощения. С момента первой презентации цикла Еленой Роткиной, солисткой Челябинского академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки (о которой обязательно будет сказано отдельно), «Клубок» завоевал прочные позиции в слушательском восприятии, приобрёл широкую географию сценического исполнения, вызвал интерес в профессиональных музыкальных кругах. Данный материал – первая попытка музыковедческого анализа этого сочинения. Ассоциации, вызванные названием, – фольклорные, позволяющие представить историю развёртывания, «разматывания», скорее всего, линии человеческой судьбы. Первое соприкосновение с музыкой не только подтверждает, но и неизмеримо расширяет, углубляет эти предположения, обнаруживая дополнительные смыслы благодаря взаимодействию музыки и поэзии.

Фольклорная линия творчества Марины Цветаевой достаточно хорошо изучена, постоянно находится в поле зрения исследователей разных научных направлений. Е. Б. Коркина, главный специалист по текстологии Цветаевой, пишет: «Как и многие поэты начала XX века, М. Цветаева не прошла мимо сокровищницы русского фольклора...». Исследователь подчёркивает далее главную особенность его претворения поэтом как факта собственного индивидуального поэтического сознания, как отражения фольклорными средствами собственного представления о мире [4, с. 161–168]. Анализ поэтических текстов позволил специалистам выделить характерные для фольклорных жанров особенности, например: языковые формулы (просторечия и диалектизмы); узнаваемые синтаксические конструкции с отрицанием или словом «то», интонацию причитания («ох, уж»); обратить внимание на богатейший предметный мир и «игровую», «ролевую» стихию поэзии Цветаевой, идущую от народной сказки, традиционной культуры; множество традиционно-поэтической лексики с характерными эпитетами, обрядовыми элементами, например, заклинание и оживление природных стихий с определённым последованием слов и выражений; постоянный, как в народной поэзии, параллелизм в упоминании животных и людей, неразделимость их миров. «В этом можно увидеть, с одной стороны, традиционное для фольклора изображение чудесного оборачивания человека животным или птицей, а с другой – поэтический приём, скрытое сравнение. Как и в народном творчестве, у Цветаевой чаще всего встречаются образы голубя, лебедя, орла...» [5, с. 4]. Обращено внимание исследователей и на такой приём, как постоянные повторы, «рефренный строй» поэзии М. Цветаевой [2, с. 136–149].

Ещё одна важная особенность в освещении названной проблемы связана с особым слуховым восприятием М. Цветаевой. Именно музыкальные способности, совершенный слух позволял ей всякий раз точно улавливать и навсегда сохранять особенности звучания самых разных источников, в том числе человеческую речь, манеру, диалект, характер произнесения слов и отдельных звуков и др. Общеизвестна музыкальность стихов М. Цветаевой: они легко интонируются, нередко близки песенному жанру по структуре. Поэзия Марины Цветаевой и притягательна для музыкального воплощения, и, одновременно, сложна. Сложна она именно сочетанием лёгкости, взрывной энергии и глубины, остроты чувств; нежности и напряжения, неуловимости и смысловой определённости; полёта фантазии и бытовой конкретности. При этом, какие бы темы она ни поднимала, какие бы средства языковой выразительности ни использовала – всегда оставалась узнаваемой, неповторимой, ярко индивидуальной. В этом плане «Клубок» Елены Попляновой – произведение поистине цветаевское: тёплое и нежное, глубоко русское по содержанию и интонации, лирическое и философское, повествующее о конкретном и вечном. Повесть о женской судьбе, о женской доле.

«Это самое трудное произведение в моём творчестве, – говорит композитор. – Такой муки я не испытывала ни разу» [Интервью автора с Е. Попляновой от 3.12.2015. Последующие фрагменты – там же]. Замысел возник ещё в годы учёбы в Челябинском музыкальном училище: хотелось написать цикл женских страданий, раскрыть природу женского горя. «Мне казалось, что душевные страдания именно русской женщины отличаются особой глубиной смысла и эмоциональной выразительности. Словами это трудно объяснить. Тогда же родилось и название «Клубок» как символ бесконечного «наматывания» нити судьбы. Эта тема долго вызревала во мне; какие-то её стороны проявлялись в разных сочинениях. Долго не находился нужный текст, но мысль и рука постоянно тянулись к этому материалу. Перечитывались сотни стихов. С собранием сочинений Марины Цветаевой буквально не расставалась. Постепенно сами собой стихи стали отбираться и выстраиваться в единое целое. Я стала наткаться на строчки, которые, словно были и не сочинены, а просто «подслушаны» в народе. За ними стояли подлинные народные страдания. Народное в Цветаевой – генетическая данность. Её способность вслушиваться и точно воспроизводить особенности речи разных социальных слоёв потрясает своей точностью и естественностью. Абсолютный слух поэта как физическое, природное, душевное явление во всей полноте и точности воссоздавал музыку слова, музыку фразы. Это совпадало с моими творческими устремлениями».

Лишь в 2015 г. был завершён вокальный цикл по стихам Марины Цветаевой «Клубок», который был назван композитором поэмой. Подчёркнём, что у Цветаевой нет стихотворения с подобным названием, тем более, нет цикла стихов, совпадающего с содержанием «Клубка». Таким образом, все стихи и поэтические строки – цветаевские, а собственно композиция и воспроизведённая в ней история женской судьбы принадлежат Елене Попляновой.

Подход композитора к отбору стихов абсолютно творческий: ведь ей требовался сюжет, которого нет у поэта в готовом виде. Поплянова собирает, сочиняет заново этот сюжет из разных стихов и даже – из разных строк или фрагментов крупных форм Цветаевой. «Мне важно

было найти, “выстроить” единую линию развития. Ещё я отчаянно искала у неё образ клубка... На несколько раз прочитала полное собрание – и не могла найти у неё этот клубок. Понятно, что вехи жизни, препятствия судьбы – уже есть клубок. И вдруг я его нашла!: “Иди, доченька, клубочек наматывай”, – я была ошеломлена, когда увидела эти строчки. Боже мой! Вот же у неё есть это! И тогда всё встало на своё место. Мне хотелось, чтобы Цветаева проговорила это слово... И тогда у меня всё сложилось, всё срослось...»

Есть ещё одна тема, которую нельзя обойти, говоря о поэзии Марины Цветаевой: её полифоничность. Это, несомненно, та тема, которая может рассматриваться только на стыке поэзии и музыки: «...на протяжении почти двух веков музыка притягивала умы поэтов и критиков – среди прочего – ещё и своими полифоническими структурами, предоставляя кому-то стремиться к ним в своих опытах как к трудно достижимому идеалу, а кому-то – использовать их как удобные метафоры для объяснения нестандартных поэтических феноменов...» [3, с. 57]. Не углубляя в эту тему, скажем только, что, применительно к вокальному циклу «Клубок» понятия «многоголосие», «контрапункт», «скрытый голос» и др. абсолютно органичны. Без них не объяснить уникальности этого сочинения. Вместе с тем собственно одноголосное его исполнение ставит под сомнение профессиональное толкование термина. Поэтому, на наш взгляд, вполне уместно использование выражения «иллюзия многоголосия» либо «разновременная полифония», принимая во внимание их условность.

Рассмотрим более подробно особенности этого сочинения.

С точки зрения жанра «Клубок» – это вокальный цикл, включающий семь романсов (частей, монологов, песен), объединённых общим названием и единой сюжетной линией. Подзаголовок «поэма», данный композитором, призван подчеркнуть последовательность развёртывания сюжета и высокую степень образно-смыслового обобщения каждой части (монолога, песни, а в каких-то случаях – сцены). Своеобразие сочинения прежде всего в том, что оно предназначено для одного исполнителя – сопрано-соло. Здесь нет традиционного и ожидаемого аккомпанемента. По сути, оно монодийно, что встречается не часто. Подчёркнутая таким образом камерность, даже интимность, оттенит драматизм, неотвратимость судьбы героини, позволит подробнее воссоздать все оттенки её чувств и переживаний. Вместе с тем композитор вводит внемузыкальные исполнительские приёмы, словно раздвигающие пространство, расширяющие звуковую палитру – звуки природы: подражание шуму ветра, курлыканье птиц. Эти символы, связанные с образной стихией народного творчества, дополняются то жутким грудным смехом бабки, то прищёптыванием матери над колыбелью младенца, то произносимыми как бы «про себя» словами молитвы, то имитацией сдерживаемого крика. В цикле есть и собственно музыкальные символы, дополняющие основной музыкальный текст: подражание звону колокольчиков или кукушке, глissандирующие приёмы плача. Все эти своеобразные контрапункты создают необходимое разнообразие и пространственный объём, уточняют действие и расцвечивают звуковую палитру. Концентрируя внимание на главном, эти многообразные «детали» неизменно удерживают слушательское внимание, укрупняют, а, порой, углубляют суть той или иной жизненной ситуации или душевного состояния. Кроме того, некоторые из символов (стук каблучков, шум ветра, курлыканье птиц) имеют сквозное объединяющее значение, приобретают разные смысловые значения в зависимости от контекста.

Первая часть «Посадила яблоньку» (одноименное стихотворение 1916 г.) – «рождение новой души», самая светлая часть, своеобразный эпиграф, завязка действия. «Понятно, что это женщина, которая ждёт ребёнка и родила и приняла его. И вот она в горнице, девочка хороша собой, и мать ею любит. При этом она говорит, что молодцам-то горе-горькое будет. Какое-то материнское предчувствие. Вроде и всё хорошо, но и молодцу горе и девицам на горе. Её любовник своим дитяком – без мужа. Она одна. Это судьба русской женщины. Если у неё мужчины были, они рано уходили из жизни, в солдаты...».

Посадила яблоньку:
Малым – забавоньку,
Старому – младость,
Садовнику – радость.
Приманила в горницу
Белую горлицу:
Вору – досада,
Хозяйке – улада.

Породила доченьку –
Синие оченьки,
Горлинка – голосом,
Солнышко – волосом.
На горе девицам,
На горе молодцам.

Первая строфа – своеобразный запев, в котором содержатся важнейшие интонационные и жанровые элементы цикла. Здесь уместно обратиться к наблюдениям М. Гаспарова, связанным с мелодикой народных песен и, в частности, – с комплексом причетных интонаций: «декламационность и малораспевность; свободное мелодическое движение в рамках секунды, незаполненной кварты, трихорда; особая значимость квартовой интонации: квартовый ход зачастую является обязательным в области зачина (вверх от основного тона) и в области каданса (квартовый ход к основному тону, выделенному долготой); квартовые скачки характерны для межакцентной зоны в срединных каденциях...» [2, с. 136–149]. Елена Поплянова не следует букве народных песен. Но чутким природным слухом она отбирает и сплетает интонационные попевки, свойственные народным жанрам, отражающие дух народного музицирования. Он проявляется в сочетании повторности и вариантности напева, в сопоставлении кратких мелодических ячеек и широких распевов, жёстком отборе удобных для интонирования малообъёмных скачков и – широких, экспрессивных; в использовании формульных мелодических оборотов и элементов импровизации... Названные особенности, буквально, «рассыпаны» по всему циклу, создают стилевую целостность, образуя единую скрепляющую «нить клубка».

Первые слова «Посадила яблоньку...» предваряются природными зовами. Курлыкание птиц и шум ветра, на наш взгляд имеют не только декоративное, звукоизобразительное, но и смысловое, символическое значение: в их сопоставлении – предвестие беды... Воркованье птиц – символ жизни, любви; шум ветра вызывает чувство беспокойства, холодного пространства, тревоги. Распевание текста базируется на сопряжении лаконичных, вначале малообъёмных, затем – широкораспевных попевок и фраз. Используются интервалы терции, кварты, квинты. Преобладает квинтовый, «просторный» распев, который, в частности, использован в каденции куплета на словах: «...садовнику – радость» как секундовое сцепление двух квинт: ре-ля; соль-ре, дающее чувство простора, воздуха. Нисходящая кварта используется как определённое завершение фразы или слова (девицам, молодцам). Секста на словах: «на горе молодцам» воспринимается как широкий чувственный скачок. В целом для части характерно сочетание декламационности и распева, более мелкого и дробного ритмического движения в среднем разделе и сдержанного – в крайних. Натурально-ладовая основа позволяет легко менять опорные тоны: ми – ля – соль, используя характерные интонации эолийского, фригийского, миксолидийского ладов. Ещё одна особенность – метро-ритмическая свобода, стремление к горизонтальному развёртыванию, отсутствие буквальной интонационной и ритмической повторности. Практически здесь представлена вся совокупность черт народно-песенного интонирования.

Важнейшая из них – вариантность в качестве ведущего приёма. Марина Цветаева всю жизнь ненавидела монотонность, механическую повторяемость метронома, под мерный звук которого занималась музыкой [6]. Впоследствии она написала: «О? как я рвусь тот мир оставить, Где маятники душу рвут, где вечностью моею Правит разминование минут» (Минута, 1923) [7, с. 401]. Е. Поплянова легко схватывает и разделяет это стремление к постоянному преодолению повторности, к выходу в разнообразие и неожиданность: «Изощёренный слух Цветаевой подобен камертону. От приученности к метроному в детстве рождается впоследствии отторжение любой квадратности, любой монотонной рифмы, симметрии. У меня это тоже была идея фикс. Я физиологически ощутила, что надо сделать всё возможное, чтобы уйти от квадратности. Пришла к этому интуитивно, очень естественно». Повторность в цикле встречается, но как особый выразительный приём, подчёркивающий жанровое либо смысловое значение в зависимости от контекста. Расширяя возможности линейности, композитор использует переменный размер, делая пульсацию двух и трёхдольности предельно частой. Очень важен подтекст, подчёркнутый музыкой: тревога, предчувствие драмы. Радостная фраза «Породила доченьку...» благодаря темповому сдвигу и многократной повторности слова «доченьку», отсутствующей в оригинале, усиливает декламационное, даже магическое начало; подчёркивает целую гамму чувств: восторг, трепетную нежность, возбуждённое волнение и неосознаваемое тревожное предчувствие матери. Краткая реприза возвращает к исходным словам «Посадила яблоньку», однако теперь они звучат на терцию выше и переходят в вокализ – вольную песнь души. А, может быть, это рождённый импровизационно колыбельный напев с замирающим на длинной ноте скачком на септиму и мягкой миксолидийской каденцией? Приём опева, который здесь использован, станет характерной интонационной чертой цикла, также идущей от русских народных песен.

Вторая часть «Отпусти-ка меня, мать» – завязка действия, основанная на фольклорных законах. Несмотря на то, что эта часть наиболее развёрнута, разнообразие событий и пере-

живаний передано в предельно лаконичной форме. В данном случае органично совмещены стихи из сказки «Молодец» (фрагмент) и «Лесенка».

Отпусти-ка меня, мать, С подружками погулять, Ленку тонкого попрять, Здоровьица порастрять.	Пляши, мати, Коль не лень! У нас в хате Велик-день.	– Твои сласти – срочные, Твоё сердце – слепенько. Накинь ему, доченька, На пуговку – петельку.
Заспалась уж очень-то Под камнем – руда! – Гуляй, гуляй, доченька, Пока молода!	Меня, ветку, Алый плод, Сокól в жёнушки берёт!	Моё слово верное, Моё сердце зрячее. Иди, сердце сдерживай, Клубок разворачивай.
(«Молодец»)	– А сказал тебе отколь? – Глаза-волосы как смоль! – А сказал тебе из чьих? – Одно сердце – на двоих!	(«Лесенка»)

В основе части – диалог дочери и матери. Эмоции девушки в расцвете лет – радость жизни, движение, безоглядное чувство любви, возбуждённое ожидание свидания. Поэтому так дробно и звонко стучат её каблочки, так определённые и широки мелодические фразы-обращения к матери; так радостно-звонки наполненные ликованием счастья, набирающие высоту фразы-мысли о возлюбленном. В реакциях матери – теплота и любовь, но – и осторожность, сдержанность, опаска, предчувствие беды, наконец, словно загнанный внутрь крик. Её условная «партия» имеет широкую динамическую палитру: от спокойного размеренного движения – до взволнованного, с постепенно нарастающим интонационным напряжением. Круг интонаций остаётся устойчивым, однако теперь он наполняется неустойчивостью и напряжением: мелодический ход в рамках уменьшённой октавы, завершающий фразу: «...гуляй, гуляй, доченька, пока молода!»; сквозная интонация тритона, искажающая устойчивые кварто-квинтовые ходы, озвученные в первой части. Ещё одна особенность – подробные исполнительские ремарки, указывающие на необходимость смен настроения. Это особенность всего цикла, но здесь мы приведём в качестве примера данную, вторую часть. Лишь, опираясь на указания композитора, можно представить полную палитру эмоций всего фрагмента: «игриво, подвижно», «широко, вольно», «спокойно, ласково любуюсь», «игриво, подвижно», «радостно ликуя», «с беспокойством, ускоряя», «отчаянно», «с болью, причитая, предчувствуя беду», «стиснув зубы, с желанием кричать», «подвижно». Только по этим точным указаниям можно предположить развитие событий и принадлежность их той или иной героине. Сквозным контрапунктом всей части является весёлый, чёткий, беззаботный стук каблучков.

Третья часть «Счастье» – ещё один диалог, теперь – между девушкой и возлюбленным.

– «Ты прежде лишь розы ценила, В кудрях твоих венчик другой. Ты страстным цветам изменила?»	– «Мне ландышей надо в апреле, Я в мае топчу их ногой. Что шепчешь в ответ еле-еле?»	– «Мне мил колокольчик-бубенчик, Его я пребуду слугой. Ты молча срываешь свой венчик?»
– «Во имя твое, дорогой!»	– «Во имя твое, дорогой!»	– «Во имя твое, дорогой!»

В её словах восхищение, полнота счастья, покорность. В его – надменность, чувство превосходства, растущее раздражение. Композитор вновь вносит новый элемент в стихи: имитацию колокольного звона, меняющего свою символику от начала к концу: от хрустально-чистого и звонкого – до бессильного, замирающего и переходящего в кукование лесной птицы и, наконец, внезапно замершего. Параллелизм действия – в сопоставлении энергии и напористости «мужской партии» – и мягкости, покорности, нежности – «женской». Слишком очевидна разница чувств молодых людей. Её – в готовности раствориться в любви; его – обострить или даже прекратить отношения. В музыке есть послесловие, закрепляющее смысл части, которого нет в стихах. Это – реприза, преобразующая звучание колокольчиков в вещие клики кукушки, не обещающей ни одного года счастья влюблённой девушке. Здесь Е. Поплянова использует свой характерный приём: повышение тесситуры и затемнение колорита: с фа минора в экспозиции на ля бемоль минор в репризе, а также – меняет исполнительский приём (пение с закрытым ртом), что значительно драматизирует эмоциональное наполнение раздела.

Четвёртая часть «Говорила мне бабка лютая» – драматическая кульминация цикла, предсказание краха любви.

Говорила мне бабка лютая, Коромыслом от злости гнутая: – Не дремить тебе в люльке дитятка, Не белить тебе пряжи вытканной, – Царевать тебе – под заборами! Целовать тебе, внушка, – вóрона.	Ровно облако побелела я, <i>Побелела я, побелела вся:</i> Вынимайте рубашку белую, Жеребка не гоните черного, Не поите попа соборного, Вы кладите меня под яблоней, Без моления, да без ладана.	Как ударит соборный колокол – Сволокут меня черти волоком, Я за чаркой, с тобою распитой, Говорила, скажу и Господу, – Что любила тебя, мальчоночка, Пуще славы и пуще солнышка.
---	---	---

Ещё один пример свободного подхода композитора к использованию оригинального стихотворения Цветаевой: выпущено шесть строк в середине части с целью большей концентрации смысла. Добавлена строка: «побелела я, побелела вся». Также сделана реприза начального текста. Вновь мы слышим диалог: приговор злой старухи и реакцию молодой женщины. Вновь использованы дополнительные средства для характеристики действующих лиц: зловещий хохот старухи и проговариваемый скороговоркой текст молитвы, словно оберег от трагического предсказания. Мелодика старухи выдержана в жанре бытового заговора и сочетает декламационность (многократное повторение звука с редкими отклонениями в интервалы терции, кварты, квинты) и секундовое движение в рамках малообъёмных ладов. В целом мелодический язык необычайно лаконичен и опирается исключительно на интонации, заложенные в первой части: малая терция, фригийская секунда, кварто-квинтовые ходы, секундовое заполнение малообъёмных ладовых попевок. По мере развёртывания сюжетной линии интонирование набирает экспрессию, благодаря широким скачкам, изменению тесситуры, неустойчивости заключительного каданса. Реприза возвращает к словам «Говорила мне бабка лютая...». Пятикратное повторение «Говорила мне» подчёркивает предупредительный, зловещий смысл этих слов, которые произвольно врезаются в память и предопределяют дальнейшие драматические события любовной истории.

Пятая часть «*Вчера ещё в глаза глядел*». Горькое размышление о неслучившейся любви, и недоумение, и упрёк себе самой: «Мой милый, что тебе я сделала?».

Вчера ещё в глаза глядел, А нынче – всё косится в сторону! Вчера ещё до птиц сидел, Все жаворонки нынче – вороны!	Вчера ещё – в ногах лежал!.. Враз обе рученьки разжал, Жизнь выпала – копеекой ржавою! <...>
<...>	Всё ведаю – не прекословь! Вновь зрячая – уж не любовница! Где отступается Любовь, Там подступает Смерть-садовница.
Увозят милых корабли, Уводит их дорога белая... И стон стоит вдоль всей земли: «Мой милый, что тебе я сделала?!»	Само – что дерево трясти! – В срок яблоко спадает спелое... За всё, за всё меня прости, Мой милый, что тебе я сделала!

Композитор «сжимает» стихотворный текст, сокращая 21 строку, сосредоточивая внимание на самом главном: любовь, разлука, расставание, окончательное осознание утраты любимого: «Где отступается любовь, там подступает смерть-садовница». Лишь один раз здесь использован внемзыкальный эффект – стук каблучков, предваряющий монолог героини. Но теперь это совсем иной, нежели прежний, звонкий, радостный звук. На это указывает ремарка: «Медленно, как бы через силу». словно гири на ногах, ноги еле «тащатся» под бременем горя и разочарования. Интересно интонационное содержание монолога. Ключевой является восходящая секста, опадающая на секунду вниз, к квинте. В этом обороте заложена экспрессия и её подавление. Дальнейшее заполнение скачка напряжённо, неустойчиво; слух заостряет внимание на интонациях нисходящего тритона, восходящего уменьшённого трезвучия, широких без опорных ходов. Взмолнованность этого высказывания подчёркивается также несоразмерностью фраз (кратких и протяжённых), широким диапазоном, постепенным повышением тесситуры, частыми тональными сопоставлениями. В кульминационный момент, когда слов не хватает («жизнь выпала копеекой ржавою...»), включается вокализ-плач, который имеет ключевое значение для всего монолога. Краткий, выразительный вокализ, подобный продолжительному стону, завершает часть и своей характерностью, узнаваемостью, неустойчивостью маркирует жанровую, причетную окраску всего номера.

Предпоследняя, шестая часть «*Где слезиночки роняла*» контрастна предыдущему и заключительному номеру.

Где слезиночки роняла,
Завтра розы будут цвести.
Я кружавчики сплетала,
Завтра сети буду плести.

Словно тёплая слеза
Капля капнула в глаза
Там, в небесной тишине,
Кто-то плачет обо мне

Ты принёс мне горсть рубинов,
Мне дороже розы куст,
Продаюсь я за миллионы,
За рубли не продаюсь

Словно тёплая слеза
Капля капнула в глаза.
Там, в небесной тишине,
Кто-то плачет обо мне

Вместо моря мне – все небо,
Вместо моря – вся земля.
Не простой рыбацкий невод –
Песенная сеть моя!

Там в небесной вышине... А...

Данная часть ассоциируется с бесшабашной, отчаянной плясовой песней как последним средством заглушить душевную боль, последним воспоминанием о прошлом. Сдерживаемое вначале напряжение, доходящее в процессе развития до иступления – в размашистой, маркированной первой фразе, в контрастной неожиданной смене настроения («Словно тёплая слеза капля капнула в глаза...») – проявление истинной себя, не защищённой); в автоматизме повторов, в поддержке своего искусственно нагнетаемого веселья хлопками в ладоши. Композитор дополняет текст поэтической миниатюры Цветаевой «Где слезиночки роняла...» (написано стихотворение 15 июня 1920 г.) вставкой одного из четверостиший 1919 г. «Ты принёс мне горсть рубинов, мне дороже розы куст...». Е. М. Поплянова поясняет: «Здесь она – сама себе оркестр, она хочет заглушить своё горе внешними звуками». Данный приём не только помогает эмоциональному восприятию, но и драматизирует смысл всей части, обнажая степень глубины страдания героини. Уже говорилось ранее о том, что для достижения внезапной смены состояния использовано ещё одно четверостишие 1919 г., которое не только расширило образную сферу, но и стилистически точно совпало с атмосферой всей части в целом: «Словно тёплая слеза капля капнула в глаза». Благодаря найденному сочетанию стало возможно соединить особенности частушки и женских страданий (ассоциация с «Частушками Варвары» из оперы Р. Щедина «Не только любовь...»). Как и в предыдущих частях используется приём недосказанности стихотворной фразы и перехода её в вокализ-плач. Дважды приём используется вариантно, с усечением текста в заключительной каденции, что значительно динамизирует смысловой драматический акцент всей части.

По принципу attaca, из плача в колыбельную, осуществлён переход к финальной, седьмой части «Ходит сон с своим серпом». Свою песню над колыбелью поёт молодая мать:

Ходит сон с своим серпом,
Ходит смерть с своей косой –
Царь с царицей,
Брат с сестрой.

– Ходи в сени, ходи в рай!
– Ходи в дедушкин сарай!
Шли по рекам, по пустыням,
Странники – к святыням.

– Мы тебя не примем!
– Мы тебя не примем!
– Я Христова сирота,
Растворяю ворота

Ключиком-замочком,
Шелковым платочком.
– И до вас доплелась
– Проходи! – Бог подаст!

– Дом мой – немалый,
Мед мой – хваленый,
Хлеба-то! Хлеба!
Дров – полон сад!

Глянь-ка на небо –
Птички летят!

«Последняя часть – это уже рождение её дочери. Новое поколение, и всё – одиночки, всё – на Руси... Только русская женщина может сказать «прости» за то, что её оставил любимый человек. И это – судьба поколений русских женщин. Марина Цветаева всё об этом написала».

Эта финальная, «тихая» часть – своеобразное обобщение цикла. Стихотворный текст дополняется баюкающим напевом без слов «Ой-ли, ой-лю...». Интонационный состав ещё более однороден, чем в предыдущих частях. Покачивающийся, мерный ритм, мягкие нисходящие интонации терции и секунды – безошибочно узнаваемые особенности жанра колыбельной песни. Знакомые музыкальные символы с их атмосферой умиротворённости и покоя вступают в конфликт со зловещим смыслом слов «Ходит сон с своим серпом, ходит смерть с своей косой...». Тритоновые окончания фраз подчёркивают напряжение. Завершается куплет глиссандирующим октавным восходящим возгласом голошения. Постепенно причет и колыбельная – эти вечные образы фольклора – совмещаются, создавая сложный многослойный образ. Каждый следующий куплет, содержит вариантное развитие, сохраняет энергию горизонтального развёртывания, которое поддерживается сложным и переменным размером, свободной сменой опорных тонов. Постепенно мелодическое движение утрачивает диатонический характер. Ключевыми становятся интервалы нисходящей уменьшённой квинты (цепочка разновысотных тритонов на словах: «Дом мой немалый, мед мой – хваленый...»). Постепенно пение становится словно бес-

связным, а мысли витают в пространстве воспоминаний. И вновь стук каблучков, и курлыканье птиц, и шум ветра, и убаюкивание ребёнка... Всё было... И всё повторится...

Выше говорилось о роли Елены Роткиной в создании первой интерпретации «Клубка», как, впрочем, и других вокальных сочинений Елены Попляновой на стихи А. Ахматовой и М. Цветаевой. Композитор по праву называет Роткину «своей исполнительницей». Не углубляясь в историю их знакомства и совместной творческой деятельности, заметим только высочайшую творческую результативность этой совместной работы. Роль исполнительницы в «Клубке» трудно переоценить, ибо все творческие задачи сосредоточены на ней одной. Как видно из текста, она должна не просто выразительно исполнить свою партию, но и уметь создать партитуру, полноценную вертикаль, используя лишь собственные возможности. Елена Роткина делает это исключительно выразительно и, на первый взгляд, легко и свободно. Все звуковые символы в её исполнении наполнены эмоциональными вибрациями, динамикой, звуковой энергией. Ею одной создаётся та многомерность атмосферы, то звуковое разнообразие, та полнота, которые уплотняют и обогащают собственно вокальную строчку. Достигнуть этого можно, на наш взгляд только в случае идеально точного слухового охвата всей музыкальной панорамы сочинения. Эта музыка настолько глубоко прочувствована и впета, что Е. Роткина может импровизировать, что-то менять по ходу исполнения. Кроме того, она почувствовала необходимость использования элементов сценографии и сделала это с большим вкусом и тактом. Поэтому в её исполнении каждую часть можно назвать и сценой, конкретизированной определёнными деталями: букетом цветов, столиком со свечой, шалью, накинутой на плечи, пустым пространством ... Но, главное, – та богатейшая гамма чувств, которая наполняет пение; звук – тёплый, округлый, особенный своим красивым, чуть смуглым тембром позволяет раскрыть самые тонкие душевные движения. Уже отмечалось, что встреча певицы с композитором стала поистине знаковой. Е. Поплянова рассказала в интервью: «Лена из той редкой породы музыкантов и артистов, которые, получив музыкальный материал, не ограничиваются только лишь исполнением этого материала. Она глубочайшим образом входит не только в музыку, но и многократно перечитывает стихи, вживается в них; даже иногда находит у меня неточности. Ей очень важно понять, что думает автор по тому или иному поводу. Она часто слышит раньше меня то, что должно получиться в итоге. Моё восприятие – более бытовое, заземлённое. Лена иногда тоньше и лучше чувствует, чем я. Я ещё только собираюсь что-то произнести, а она уже это реализовала. Я её не сразу нашла, у меня было до неё много исполнителей. Но, когда она спела «Монологи...» на стихи А. Ахматовой, я поняла, что Цветаеву доверю только ей. Только Лена до конца смогла понять и передать то, что было и в стихах, и придумано в музыке. Когда мы с ней репетируем, ей не надо долго объяснять, достаточно посылы, она уже поняла, преобразовала и воплотила в прекрасном художественном результате». Действительно, в искусстве Елены Роткиной самым впечатляющим моментом является ярко выраженное интеллектуальное начало, подпитанное богатейшей интуицией, способностью сильно и глубоко чувствовать; высокое исполнительское мастерство и сценическая культура; стремление к внутреннему преображению и тонкое чувство стиля. Достаточно вспомнить так называемые диалоги в «Клубке»: звонкий, светлый тембр у дочери а «Отпусти-ка меня, мать», и – более низкий, глубокий (подобный меццо-сопрано), словно уставший, голос матери. Поразительны оттенки характера, достигаемый Е. Роткиной: требовательный, беспрекословный – мужской, мягкий, трепетно-нежный, – женский – в части «Счастье». А сколько контрастных голосов в «Говорила мне бабка лютая»: низкий, грубый, устрашающий – смех лютной бабки; отчаянный – в причете девушки, боязливый – в её молитве. А какая колоссальная разница интонаций в части «Где слезиночки роняла!». Отдельно бы рассматривала плачевые эпизоды. Певица не стилизует обрядовую манеру исполнения причета, не приближает его к бытовым плачам. Она создаёт какой-то свой, особенный художественный плач – внутренний, глубинный, душевный, возносящийся над миром, Вселенский... А паузы! Они всегда звучат, как эхо предыдущего, либо своей тишиной настраивают на следующий эпизод; органично включены в общую звуковую ткань сочинения, точно организованы во времени, наполнены смыслом. Уникальные особенности, которые заключены в исполнении Е. Роткиной, нужно изучать в классе вокала как пример создания тончайших оттенков психологического наполнения музыки, обусловленности образно-смыслового контраста. В её исполнении каждая фраза, каждый мелодический оборот является отражением жизни души, её мимолётного движения. Допускаемые певицей еле заметные отступления от точного тактирования необыкновенно уместны; дыхание незримо объединяет музыкальные фразы, снимая либо подчёркивая цезуры и, выделяя тем самым, особенности фразировки, важные смысловые акценты. Примеры

можно приводить бесконечно. В результате одноголосный материал становится полноценной партитурой, в которой присутствует не одна, а несколько линий, хотя и не соединённых в одновременности; а весь цикл становится не только многоголосным, полновзвучным, но и многолюдным, разнохарактерным. По окончании концерта каждый раз невольно спрашиваешь себя: «Неужели всё это делает один человек?». Оказывается – один. И это – Елена Роткина, Мастер.

Приведём здесь наблюдения композитора с одного из московских концертов, где звучала музыка Елены Попляновой на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой: «В Зарайске я впервые увидела мужские слёзы, вызванные впечатлением от услышанного. Мужчина оказался учителем музыки. Он сказал, что в их маленьком провинциальном городке никогда не звучало ничего похожего. Что они так погрузились в суету, что забыли о главном: зачем человек приходит на эту Землю. Монологи Цветаевой и Ахматовой разбудили в нём новые чувства и мысли. Концерт проходил в зале кинотеатра. Когда мы пришли на репетицию, рояль стоял за кулисами, в крышку воткнули микрофон и зажгли дискотечную иллюминацию. Организаторы и рабочие сцены очень удивились, когда мы попросили выдвинуть инструмент в центр без микрофона, слегка озвучить голос и убрать карнавальное освещение. Мы чувствовали внутреннее сопротивление. Ещё больше оно возникло вначале концерта, когда Елена одна вышла на сцену и начала свою «исповедь» в Цветаевском «Клубке». В полном зале возникло напряжение, и даже какая-то невидимая борьба между тем, что ожидали слушатели, и тем, что звучало со сцены. Половина концерта проходила в этой невидимой схватке. Обнажённый голос певицы, как живительная влага прокладывал свой нелёгкий путь через засохшие лабиринты человеческих душ. Я чувствовала каждой клеткой, как «ожившие души» постепенно наполнялись и раскрывались навстречу «царственному слову» Поэта. К финалу концерта я видела устремлённые к певице лица. Они были похожи на головки цветов, обращённые к солнцу, когда их щедро напоит дождь. К финалу концерта эти «цветы» выросли во весь рост и долго не отпускали нас со сцены. Теперь я видела на их лицах следы «живительной влаги», которая с таким трудом проникала в сердца этих замечательных людей. Мы полюбили друг друга раз и навсегда. Теперь нас связывал ГОЛОС ПОЭТА, чьей силе подвластны и чёрствость, и глухота, и сомнения».

Подводя итог сказанному, обратим внимание на то, что работа Е. Попляновой над сочинениями по стихам Марины Цветаевой видится сегодня как один из крупных творческих проектов композитора, рассредоточенный во времени и раскрывающий через связь с музыкой разные грани творчества поэта. «Клубок» сконцентрировал внимание на фольклорных стихах и, по сути, воплотил историю, которой в чистом виде нет у Цветаевой, но, которая могла бы быть и, собранная композитором, получила право на существование, органично дополнила ряд фольклорных сочинений поэта, таких как «Царь-Девница», «Молодец», «Переулочки». В цикле бережно сохранена лирическая сущность поэзии Марины Цветаевой, а также дневниковый, – лаконичный, но в то же время – объёмный по мысли стиль изложения (кстати, можно вспомнить тот факт, что в творчестве Елены Попляновой есть свой, музыкальный «Личный дневник», – цикл программный пьес для фортепиано). Краткость изложения, как и у Цветаевой, во многом основана на звукосимволах, уточняющих жанр, эмоциональное наполнение, место или обстоятельства использования символа.

П. Г. Антокольский отмечал: «Испокон веков женская сущность глубже и ярче всего проявляется в любовной лирике. Марина Цветаева не исключение. Ее поэзия на редкость богата в этом отношении. Любовь счастливая и несчастная, разделенная и отвергнутая, мимолетная и пожизненная, целомудренная и страстная, разлука, ревность, отчаяние, надежда – вся хроматическая гамма любовных взаимоотношений... О чем бы ни писала, ни говорила Марина Цветаева, где-то рядом с темой первого плана подразумевается, затаенно дышит, а то и заглушает все остальное любовная радость или любовная тоска. ...Когда же она впрямую говорит о своей любви, когда сама любовь диктует ей открыто, – голос Марины приобретает заклинаящую и колдовскую силу» [1]. Эти глубокие, замечательные слова о поэзии Цветаевой отражают суть вокального цикла «Клубок» Е. Попляновой. Или по-другому: «Клубок» является квинтэссенцией всех перечисленных особенностей, воплощённых триединством поэта, композитора и исполнителя.

1. Антокольский, П. // Критика о творчестве М. И. Цветаевой / П. Г. Антокольский – Режим доступа: <http://www.studbira.info/kritika-o-tvorchestve-m-i-cvetaevoj/>.

2. Гаспаров, М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики / М. Л. Гаспаров. – СПб., 2001. – С. 136–149.

3. Кац, Б. Иллюзия многоголосия // Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии / Б. А. Кац. – СПб.: Композитор, 1997. – С. 57 / 272

4. Коркина, Е. Б. Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой // Е. Б. Коркина // Русская литература. – 1987. – № 4. – С. 161–168. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/korkina-liricheskij-syuzhet.htm>.
5. Леенсон, Е. Фольклорные традиции в поэзии М. Цветаевой // Е. Леенсон // Русский язык. – № 12. – 2010. – С. 4.
6. Цветаева, М. Мать и музыка / М. И. Цветаева. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/prose/mother.html>.
7. Цветаева, М. Лирика / М. И. Цветаева. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – С. 401–512. – (Всемирная библиотека поэзии).

Хмыров А. В.

*Государственная консерватория Узбекистана,
Государственный институт культуры и искусств Узбекистана*

ЗВУКОЗАПИСЬ КОЛЛЕКТИВОВ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Одной из актуальных задач сегодня в Узбекистане для сферы звукорежиссуры является профессиональная звукозапись узбекских национальных инструментов. Классифицируются они на струнные, духовые и ударные инструменты [1, с. 13]. К струнным инструментам (источником звука служит струна) относятся: дутар, танбур, рубаб, гиджак, канун, чанг [1, с. 121–122]. Духовую группу инструментов представляют: най, кошнай (кушнай), сурнай, карнай. Дойра и нагара являются ударными инструментами.

Все инструменты имеют свои характеристики и способы исполнения. Для записи и передачи естественного звучания (тембра) звукорежиссёру необходимо знать особенности исполнения и частотный диапазон инструментов. В Узбекистане существует огромное количество государственных и частных ансамблей народных инструментов. Основные из них – народные ансамбли «Тавоис», «Бахор», ансамбль «Макомистов» (руководитель Абдухашим Исмаилов) и др. Коллективом, который представляет все национальные инструменты Узбекистана, является сформированный в 1991 г. Камерный оркестр народных инструментов «Согдиана».

Запись коллективов является сложным процессом достижения передачи тембральных красок и музыкального баланса. Здесь мы рассмотрим основные критерии записи коллективов народных инструментов в большом зале Государственной консерватории Узбекистана и звукозапись в Доме радио, где расположены две экспериментальные студии звукозаписи. Это необходимо для понимания акустических особенностей звукозаписи, что может существенно повлиять на качество исполнения и запись фонограммы [См.: 2]. При записи звукорежиссёры могут использовать несколько вариантов систем звукозаписи от простой АВ до полимикрофонии.

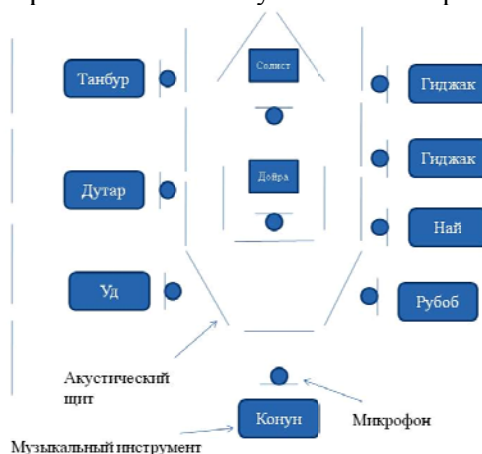


Рис. 1. Расположение народных музыкальных инструментов и микрофонов при записи народного ансамбля в студии звукозаписи № 15

Сначала рассмотрим звукозапись ансамблей народных инструментов. В Доме радио используются акустические щиты для отделения каждого инструмента и/или голоса. Такой прием звукозаписи применяется для разграничения интенсивных инструментов и непроникновения звукового сигнала в микрофоны других инструментов. На схеме показано расположение народного ансамбля в студии звукозаписи № 15 (рис. 1). Здесь огорожены акустическими щитами дойра и солист. Дойра отделена двумя акустическими щитами и является самым интенсивным инструментом. Солоист расположен так, чтобы видеть весь инструментальный ансамбль. На каждый инструмент ставится микрофон для последующей обработки каждого сигнала. В данной

расстановке используются два вида микрофонов: конденсаторный (вокал, дойра) и динамический (струнные и духовые инструменты). Такое применение связано с чувствительностью микрофонов и последующей возможностью отдельно обрабатывать сигнал частотными, динамическими и временными обработками.

В концертной практике ансамбль народных инструментов имеет малый и большой состав. При малом составе в ансамбле используют по одному инструменту (дойра, гиджак, най, чанг, канун, кушнай, уд, рубаб, дутар, танбур). В большом составе, аналогично симфоническому оркестру, удваиваются или утраиваются малоинтенсивные инструменты и дойра. Большой состав образуется из следующих инструментов: дойра (до III), гиджак (IV), най (II), чанг (I), канун (I), кушнай (I), уд (II), рубаб (III), дутар (III), танбур (III).

Ансамбль на сцене располагается дугой в один ряд. В таком коллективе не предусмотрен дирижер, тем не менее весь ансамбль подчиняется исполнителю на дойре, который ведет на протяжении всего произведения ритмическую основу. Каждый исполнитель использует отдельный микрофон. Способ преобразования микрофона выбирается в зависимости от громкости инструмента. К более интенсивному (громкому) инструменту применяют динамический микрофон, к тихому – конденсаторный. Он должен находиться от исполнителя на расстоянии не менее 30 см и не принимать сигнал близко расположенных инструментов. Это будет способствовать детальной и качественной обработке каждого инструмента в фонограмме. Если нет возможности выполнить данное применение, то сигнал основного источника должен превышать на 6 дБ проникающий сигнал соседнего инструмента. Пренебрежение такими особенностями может привести к частотному искажению основного источника путем наложения одинаковых диапазонов при исполнении. Следующей проблемой может стать возникновение тембрального несоответствия и фазовые искажения. Последние возникают при наложении временных обработок и расположении инструментов по панораме. Особенности записи такого коллектива являются частотная обработка, локализация инструментов по панораме, использование направленности и чувствительности микрофонов с амплитудно-частотной характеристикой и расстоянием его до источника звука.

При исполнении национальных произведений, таких как цикл «Шашмаком» (Шесть макомов), который делится на инструментальный и вокальный циклы. При записи хора используют те же звукозаписывающие технологии, как и в классических хоровых произведениях. Расположение голосов может изменяться в хоре, но его всегда располагают за инструментальным ансамблем.



Рис. 2. Камерный оркестр национальных инструментов «Согдиана» (худ. рук. Ф. Р. Абдурахимова)
Большой зал Государственной консерватории Узбекистана

Камерный оркестр национальных инструментов «Согдиана» обладает специфическим звучанием, где инструментовка исполнения зарубежных и национальных произведений предполагает солирование многих инструментов композиции. Такое исполнение предполагает полимикрофонную технологию записи, где необходимо озвучить каждую группу инструментов. На рис 2 [3, видеоархив от 15 марта 2017 г.] видно расположение камерного оркестра и расстановка микрофонов. В первом ряду расположены следующие инструменты: рубаб, рубаб прима, чанг, канун и гиджак. Во втором – ударная установка, бубен, уд, дутар, най, кушнай, танбур, гиджак – кобус, контрабас.

Камерный оркестр составлен на основе классического симфонического оркестра. Он является сбалансированным и управляется дирижёром. Струнные народные инструменты, такие как группа рубабов и гиджака, записываются на расстоянии не менее 60 сантиметров, что способствует полной звучности групп. Прима рубаб записывается близко, так как является в большинстве произ-

ведений солирующим инструментом. Таким же образом применяется микрофон и к танбуру. Микрофон струнно-ударного инструмента чанг располагается над струнами, где можно максимально добиться его звучности в многогранной технике исполнения. Инструмент имеет сильный посыл сигнала и часто солирует в произведениях. На духовые инструменты используют отдельно микрофоны. Най и кушнай имеют узконаправленный, пробивной сигнал среди всех инструментов, как и классическая флейта. Использовать микрофоны на ударные инструменты нет необходимости, так как они сами являются интенсивными и могут быть записаны на общие микрофоны. Для полной звуковой картины оркестра можно использовать общий план микрофонов, но с применением индивидуальных микрофонов для подзвучивания менее интенсивных инструментов или для создания сочного тембрально баланса. В панорамировании данного оркестра нет необходимости корректировать их частотно. Главная задача звукорежиссёра – выставить оптимальное расстояние инструмента или группы инструментов перед микрофоном, учитывая их характеристики, что будет способствовать грамотному музыкальному балансу.

1. Вертков К., Благодатов Н., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М., 1975.
2. Бегматов С. Музыкальная акустика. Ташкент. 2008.
3. Абдурахимова Ф. Фото- и видеоматериалы. 1991–2017.

Цю Минь

Белорусский государственный университет культуры и искусств

ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ

Фольклор в современном исполнительстве – это яркое и самобытное художественное явление. Его сценическое воплощение осуществляется с использованием разных методов, диапазон которых варьируется от минимального сценического приспособления фольклорного первоисточника до кардинальной трансформации. В рамках данной статьи не ставится цель осветить все это многогранное явление, а лишь выявить специфику сценического воплощения фольклора в деятельности оркестров народных инструментов Китая и Беларуси.

Оркестр народных инструментов – это тип исполнительского коллектива, который характерен для концертно-сценической практики уже более ста лет. Как подчеркивает исследователь А. И. Гурченко, в рамках данного типа осуществляется сценическое воплощение фольклора согласно методу адаптации [1]. «Адаптация – это тип исполнительского фольклоризма, который «исполнительским» является весьма условно, так как в рамках данного типа в самом процессе подготовки сценического воплощения фольклорного первоисточника исполнители не участвуют. Фольклорный материал ими не изучается, а используется только готовый текст (партитура), который затем ретранслируется», – справедливо подчеркивает исследователь [1, с. 272]. Согласно концепции А. И. Гурченко, специфика адаптации как типа исполнительского фольклоризма состоит в подчинении фольклорного образца иностилевым стандартам, не свойственным традиционному народному творчеству [2].

Рассмотрим специфику данного метода на примере знакового для современной культуры Китая исполнительского коллектива – Шанхайского национального оркестра народных инструментов. Коллектив является старейшим национальным оркестром народных инструментов в Китае. Репертуар его основан на цзяннаньской музыке сычжу (китайская народная музыка восточного побережья Китая, в который входят провинции Цзянсу, Чжэцзян и город Шанхай). Данный коллектив стал первым в Китае оркестром народных инструментов, который был сформирован по типу европейского симфонического оркестра. На этапе своего формирования коллектив осуществлял сценическое воплощение фольклора максимально близко к первоисточнику. Инструментальный состав оркестра, репертуар, манера исполнения отражали региональную специфику цзяннаньской музыки сычжу. Инструментарий первоначально включал струнно-смычковые (эрху, чжунху и диху), струнно-щипковые (сяосаньсянь и дасаньсянь), духовые инструменты (цюйди) и представлял собой образец традиционного народного ансамбля данного региона Китая. Репертуар состоял из традиционных народных песен.

Далее на этапе преобразования в академический коллектив фольклорный первоисточник стал осваиваться согласно типу адаптации. По инструментальному составу и репертуару коллектив был ориентирован на тип европейского симфонического оркестра, в состав которого стали входить модифицированные китайские национальные инструменты.

Для концертно-сценической практики Беларуси, так же как и для Китая, в деятельности оркестров народных инструментов характерным является сценическое воплощение фольклора по типу адаптация. Одним из знаковых белорусских коллективов данной направленности является Национальный академический народный оркестр им. И. Жиновича (художественный руководитель – М. Козинец). Коллектив был основан в 1930 г. и на протяжении долгих десятилетий в своем творческом методе был ориентирован на тип адаптации. Весь указанный период репертуар оркестра строился на основе двух жанров, а именно переложений классической музыки и оригинальных произведений для оркестра народных инструментов. Однако начиная с 1980-х годов в репертуаре оркестра наметилась ансамблевая трактовка музыкальной фактуры.

Инструментарий оркестра включает академические инструменты (флейта, гобой, кларнет, литавры, малый барабан и др.), модифицированные народные (баян и цимбалы) и инструменты, характерные для сельской традиции (колесная лира, гармоник, дудки, жалейки, чаротка, дуда). Для концертных выступлений коллектива имеется несколько комплектов стилизованных народных белорусских костюмов. Оформление сцены в программах коллектива не используется в связи с присутствием большого количества исполнителей.

В заключение отметим, что Шанхайский национальный оркестр народных инструментов в Китае и Национальный академический оркестр народных инструментов в Беларуси представляют собой уникальные и знаковые явления современной культуры благодаря неповторимому инструментальному составу, структуре и своим художественно-выразительным возможностям.

1. Гурченко, А. И. К вопросу сценического воплощения фольклора в деятельности современных исполнительских коллективов Беларуси / А. И. Гурченко // Этнография Алтая и сопредельных территорий: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 25-летию центра устной истории и этнографии лаборатории исторического краеведения Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, 28–30 окт. 2015 г.). Вып. 9 / под ред. Т. К. Щегловой. – Барнаул: АлтГПУ, 2015. – С. 272–277.

2. Гурченко, А. И. Предпосылки возникновения и тенденции развития современного периода истории исполнительского фольклоризма в Беларуси / А. И. Гурченко // Искусство и культура. – 2012. – № 4(8). – С. 60–64.

Черевань С. В.

Челябинский государственный институт культуры

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ И ОБРЯДЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ (ИЗУЧЕНИЕ В КУРСЕ «РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО»)

Мы не выживем физически, если погибнем духовно.

Д. С. Лихачев

Русской традиционной свадьбе, богатству, красоте этико-эстетических ее составляющих посвящено множество трудов исследователей. Свадебный обряд, вызревающий в фольклоре долгими веками, продолжает завораживать в настоящее время красотой плачей-причетов, жанровым богатством песен, танцев, удивительной поэтической иносказательной символикой. Не случайно игровая и обрядовая специфика, типовая символичность старинного свадебного действия сохранились во многих регионах, практически до современных свадебных торжеств. А. С. Каргин отмечает, что «...каждое обращение к богатствам русской свадьбы – это пробуждение интереса общественности и специалистов к традициям своей культуры, напоминание о необходимости бережливого отношения к ним, их познание и возвращение в культуру современной России» [4, с. 8]. Русская свадьба как ушедших столетий, так и в современном ее виде представляет собой синтезирующий тип культуры, в котором с давних пор объединились три важнейших аспекта для жизни человека: народные традиции, церковные обряды и гражданско-правовые акты. При всем бездонном кладезе свадебных фольклорных текстов отметим исключительную важность свадебного события среди семейно-бытовых обрядов (посвященных рождению человека и его уходу в мир иной), так как прежде всего свадебный обряд несет в себе функцию сотворения и скрепления брачных уз, обряд инициации, воспевания величия рода и базовой значимости родственно-семейных приоритетов, характерных для нескольких поколений.

Особая миссия в передаче духовно-нравственных ценностей своего народа, традиций отводится педагогу, который призван нести учащимся не просто знания, навыки, умения, формируя современные компетенции, но и главное – затрагивать тонкие механизмы души подрастающего поколения, видеть обратную связь, пробуждать любовь и интерес к фольклорным мотивам и сюжетам. Микро- и макрозадача для преподавателя – быть самому влюбленному в свой материал, вследствие чего этот интерес, любознательность, энергия любви к народному, на-

циональному, обязательно найдет свой отклик в сердцах слушателей. Как прозорливо отметил А. Эйнштейн, «единственный разумный способ обучать – это подавать пример».

Свадебные песни и обряды – традиционно одна из самых любимых тем в учебном процессе, возможно потому что они являются наиболее ценными в фольклоре в художественном отношении, вызывают живой отклик своей непреходящей востребованностью в любых географических широтах и исторических пластах. Как жанр – семейно-бытовые (наряду с родинными, рекрутскими, погребальными) они прекрасны, но значение свадебных песен не ограничивается их эстетической глубиной, так как одновременно они являются своеобразным художественным историческим документом, дающим материал для изучения истории семьи, быта народа, его ценностей, ярко отражающим социально-экономические отношения общества. Свадьба – это огромное действо, которое складывалось на протяжении множества веков, окончательно сформировавшись к XV в., но со временем, претерпевая значительные изменения, приобретает все новые виды и формы. Первое упоминание о свадебных традициях находим в «Повести временных лет», из чего можно сделать вывод, что они сформировались не позднее X в.

Свадьба – явление региональное. В различных формах традиционная русская свадьба распространяется в Московской Руси среди крестьян пригородного населения, высших слоев феодального общества. Сохранились описания великокняжеских и царских свадеб (X – XVII вв., так как свадебный чин во времена Петра I присваивался привилегированным классам русского общества). Они постепенно отходили от старинных русских свадебных обычаев, в то же время традиции в крестьянской среде сохранились намного дольше.

В целом в зависимости от региональной специфики России (Руси) исторически сложилось два основных вида драматургии свадьбы. В свадьбе – драме, песенно-причетного типа, характерной для северо-русской традиции (или если невеста-сирота), усилена прощальная линия невесты. Для свадьбы-веселия (более древней, почти исключительно песенного типа), характерной для восточных славянских ритуалов, Южной и Западной России, главным становится игровая форма и контакт двух семей, в силу чего прощальная линия проявляется незначительно.

Сквозной темой русских свадеб проходит тема о бесправном положении русской девушки, которой особенно тяжело было в эпоху крепостного права. Судьба юного создания зависела не только от родительского выбора, но и от боярского произвола. Поэтому многие свадебные песни говорят о тяжелой женской доле, покорности, смирении.

Все этапы свадебного ритуала были пронизаны множеством обрядов, большая часть которых сложилась в далеком прошлом – в период язычества, когда люди чувствовали себя в полной зависимости от стихии природы. В чем же смысл этой древней обрядности? На что направлена магия обрядовости? Свадьба – это выход девушки-невесты из своего родного дома и переход ее в чужой. В связи с этим свадебный обряд заключается в ряде магических действий, цель которых состоит в уклонении от злых сил, обмане злых духов. К примеру: сваты не называли имени жениха, чтобы не подставлять его под удар враждебных духов («товар-купец», «князь-княгиня»); нельзя было играть свадьбу в несчастливые дни (вторник, пятницу); использовали обереги (полотенца, шапки, монеты). Кроме борьбы со злыми духами магия преследовала и другие цели. Ряд обрядов священного ритуала был нацелен на то, чтобы привязать жениха к невесте, которые почти не знали друг друга. Их руки связывались одним полотенцем, они ели и пили из одной посуды. На стол ставили свиную голову – символ плодородия и т. д. Сложная атмосфера таинственности, окутывающая древнюю свадьбу, придавала обряду особое значение. Вместе с пышными яркими обычаями, выразительными песнопениями, обильными слезами (вспомним роль плачей) обрядность придавала свадебному действу могущественный характер, ощущение таинства, врезающегося в сознание на всю жизнь.

Русский свадебный обряд включал в себя различные виды искусств – музыку, хореографию, театр, искусство костюма, представляя собой синтез искусств, настоящее театральное представление, своеобразная театральная драма. Свадьба представляет собой удивительный вид русского народного театра; гигантский спектакль с драматургией из нескольких актов, самое яркое представление из всех народных игрищ, действие которого может длиться несколько дней и недель, как в подлинной театральной драме. Рассмотрим действующие лица – маски, типажи чины. Есть два основных героя – он и она (жених и невеста), два рода, заинтересованные в своем продолжении. Жених на свадьбе является достаточно пассивным лицом, в то же время ярко проявляют себя его родители, тысяцкий – пожилой родственник жениха – один из активнейших участников. Так называемую масовку составляют иные действующие лица – родственники с обеих сторон: свекор, свекровь, тесть,

сваты и свахи и подружки невесты (подневестницы), друзья жениха (поджанишники-дрУжки). Окружение жениха составляли бояре или сваребьяны, которые по традиции должны сами состоять в браке. Функцию зрителей выполняют гости, односельчане, присутствуют и невидимые враждебные силы (фатум), от которых нужно оберегать жен и невесту. Отсюда появилось старинное выражение «сыграть свадьбу». В драме, как правило, присутствует 2 акта, первый из которых разыгрывается в доме невесты, второй – в доме жениха.

Перейдем к I акту (в доме невесты). 1. Сватовство. Сначала завязываются свадебные игры, которые проходят в иносказательной форме, традиционных театральных диалогах между сватами и родителями невесты. Как правило, они исполняют роль купцов или торговых посредников («У вас товар, у нас купец – добрый молодец»).

2. Смотрины. Далее происходит встреча родни жениха в доме невесты. Если родители молодых были из одного села, то дело сводилось к традиционному свадебному застолью, если нет, то родители жениха знакомились с невестой. Жених часто не присутствовал на смотринах (вот откуда появилось изречение «без меня меня женили»). Для северных традиций характерны причитания невесты во время смотрин, оплакивание своей девичьей доли.

3. Рукобיתье (от выражения ударить по рукам, а также получил название: договор, запоручины; сговор, запой, пропой) – назначение срока свадьбы, своеобразный «юридический» договор о расходах с обеих сторон. До свадьбы, как правило, после рукобיתья, остается 2–3 недели.

4. Девичник представляет собой посиделки с подругами, родными невесты накануне свадьбы, представляя собой прощальный вечер в доме невесты. Лирической кульминацией первой половины обряда становится расплетение косы, ее уничтожение, означающее прощание с девичеством, так коса – символизирует прежний, девичий статус (обряд может перейти и на утро следующего дня – посад). Особая линия невесты отмечена тем, что она переходит в принципиально новое качество, а также переходит в другую семью. Плачи, причеты, нередко сопровождающие прощание с девичьей косой, отражают необратимый ход событий и изменений. Девичник традиционно считается самой лирической, песенной частью свадьбы. В этот момент пелись самые различные песни в жанровом отношении – лирические, плачи: «Из-за лесу», «Как не пава», «Звонили звоны». В прощальной линии невесты нередко можно отметить и черты погребального обряда, инициации – невеста умирает в качестве девушки и возрождается в новом качестве, воскресает – уже как жена.

5. Довенечные обряды характерны для утреннего периода перед свадьбой. Происходит утреннее бужение невесты, раздача красоты – ленточек, нередко расплетание косы, вновь сопровождающееся плачами-причетами. Обряд бани (подруги вели невесту в баню), символизирующей очищение грехов, характерен для северно-русской свадьбы. После банной процедуры нередко прекращалось ритуальное молчание невесты – она говорит, с ее глаз снимают повязку-платок и она снова обретает «зрение». Затем наряжали невесту к венцу. Параллельно с событиями в доме невесты, мать в доме жениха благословляет сына, далее происходит отъезд свадебного поезда в дом невесты.

6. Приезд свадебного поезда становится самым активным, действенным этапом свадебной драматургии, в котором участвует масса народу. Происходит выкуп невесты, косы, места за столом. За невестой приезжают товарищи жениха, которые должны откупиться от подруг невесты (поезжане). После выкупа происходит небольшое застолье для поезжан, а далее следует момент благословления молодых родителями невесты. На свадьбе-веселии пелись шуточные, корильные песни, отраженные, к примеру, в хоровом номере «Сватушка, бестолковый сватушка» (опера А. Даргомыжского «Русалка»).

7. Венчание. Из дома невесты свадебный поезд направляется в церковь и, наконец, наступает драматургический перелом от драматизма к радости и оптимизму, в связи с чем невеста после отъезда из дома по традициям больше не должна причитать и плакать. Распущенные волосы невесты, с которым она идет под венец, символизируют ее пограничное состояние между старым и новым миром. Окончательное расставание с прежним статусом означает следующая прическа из двух кос, уложенных вокруг головы – надевание невесте «бабьей красоты». Перемена прически и головного убора молодой (повивание, закручивание) – знак статуса уже замужней женщины.

II акт представляет собой Пир в доме жениха – большой, княжий, красный, приводный стол (включает в себя одаривание невестой родственников жениха (дары), привоз приданного (сундука, постели), деление каравая. Главное – происходит встреча молодых из церкви хлебом и солью в доме жениха его родителями, благословление перед иконами, ввод невесты в новый

дом, сопровождение ее под песни за стол. В это время звучат величальные, лирические и плясовые песни – «Как за речкою», «Плывет лебедушка».

Обряды второго дня – перезва, отводины, блины, окорок, порядова – представляют собой очередное гуляние у родных (характерны для свадьбы-веселия). Происходят шуточные обрядовые испытания для молодой – ее посылают за водой, заставляют мести пол, учиняя препятствия и др. Для данного периода типично укрепление родственных связей с помощью поездок молодых к родителям невесты и к другим родственникам. Таким образом, традиционная свадьба длилась три дня, включая в себя канун с девичником, венчальный день и следующий за ним.

Рассмотрим музыкально-поэтические особенности свадебных песен. В целом свадебный обряд объединяет песни разных жанров, в то же время можно выделить ряд характерных особенностей: – преобладание нисходящего типа движения мелодии, идущих от русских плачей-причетов и связанных с основной темой свадебных песен – темой смирения русской женщины, покорности; – очень разнообразен и прихотлив ритмический рисунок, преобладание смешанных, несимметричных размеров 5/4, 7/4, а также переменных смешанных («Плывет лебедушка» 6/4–5/4); – большой диапазон – раздольные, широкие напевы (лирическая или величальная песня в жанровом отношении); – диатоничность мелодии; – использование параллельно-переменных ладов.

Вместе с историческим развитием содержания, традиций народных песен, веками складывался их поэтический стиль. В художественных богатствах народной песни нашла глубокое выражение поэтическая одаренность народа. Для поэтики свадебных песен характерны: – образно-поэтический параллелизм, основанный на сопоставлении человеческих чувств, переживаний с миром природы («На море утушка купалась, невеста к венцу собралась»); лирическое отношение к образам природы, друзей, родных. Подобное одухотворенное отношение придавало песням особую задушевность, теплоту. Символичны красочные эпитеты, прикрепленные к определенным образам народной песни: – невеста – непременно лебедушка белая, голубка, жемчуг, сосенушка, голубица; жених – голубь, лебедь, ясный сокол, добрый молодец,яхонт (родня жениха нередко называлась злыми гусями серыми, которые обижают белую лебедушку). В свадебных песнях сохранились и устойчивые эпитеты, характерные для других народных жанров, среди которых отметим – красна девушка – добрый молодец; млада, младешенька – удалой молодчик; русы кудри – шелковая трава; ясны очи – лазоревы цветочки. Некоторую замедленность действия, вместе с тем – момент любования, значимости событий придавали типовые слова-повторы: девушка-голубушка-сосенушка, парень-сокол, а также характерные припевы слов «лада» и др. Словообрывы, распевы, междометия придают необычайную искренность, красоту, богатство мелодических напевов.

Свадебный обряд своей красочность, яркой драматургией всегда привлекал внимание писателей, музыкантов, художников. В русской культуре «связи профессионального искусства с фольклором всегда были постоянными, прочными и «особенно счастливо» (Б. Асафьев) сложившимися» [6, с. 186]. Русские композиторы в своем творчестве нередко обращались к свадебным обрядам. Обратимся к композиторскому претворению фольклора в соответствии с хрестоматийной классификацией: прямому цитированию (цитирование народных мелодий), косвенному цитированию (использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни), стилизации (создание музыки национальной по духу, даже без видимых примет народной песенности) [3].

Прямое цитирование обнаруживаем в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» – в первом действии воспроизводится лишь часть обряда – выкуп невесты. По обычаю, Купава прячется среди подруг и просит не выдавать ее погубителю девичьей красоты. Мизгирь же выступает в роли купца, учтиво разговаривая с девушкой. Отметим типовое диалогичное построение обряда в виде беседы, торговли. Композитор придает музыкальной форме этой сцены черты двойных вариаций, построенных на двух подлинных свадебных песнях «Как за речкою» и «Как не пава». Первый раздел состоит из проведения темы «Как за речкою» и двух вариаций на тему невесты в оркестровом вступлении; вариациям свойственна подголосочная фигура, объединяющая 3–4 подголоска. Вторым раздел развивает тему жениха «Как за речкою», чередующуюся с вариациями темы «Как не пава». Их сопоставление воспроизводит тему диалога Мизгирия с девушкой и парнями. Сцена, развиваясь на крещендо, приходит в завершении второго раздела к теме «Как за речкою», превращающейся в плясовую и подводя к итоговому проведению «Как не пава» в h-moll. Третий раздел является вершиной развития сцены. Тема «Как не пава» звучит у хора, придавая черты репризности. В коде напев «Как не пава» мягко звучит у гобоя, переходя в завершающий любовный дуэт.

М. П. Мусоргский в опере «Хованщина» использует старинную свадебную песню «Плывёт, плывёт лебедушка» (первая картина четвертого действия) вне контекста свадебного

обряда. Светлый величальный хор девушек оттеняет атмосферу политических интриг и заговоров, неожиданно завершаясь убийством князя Хованского

Во втором действии оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» воссоздана картина княжеской свадьбы, представляя собой сюиту свадебных хоров и танцев. В нее входят две величественные хоровые композиции: 1. «Как во горнице» (подлинная свадебная песня); 2. «Да здравствует наш князь» (хор прославления молодых с пожеланиями им добра); а также 3. Танцы славян и цыганок; 4. Игровая сцена с хором «Сватушка» (девушки, окружая свата, подразнивают его и выманивают у него подарки) на основе мелодии, сочиненной самим композитором в духе народной плясовой песни в сопровождении народного инструментального наигрыша. Танцевально-хоровая сюита дополняется обрядовым моментом – арией, воссоздающей лирическое прощание невесты с подругами, тем не менее далее традиции нарушаются, так как за арией следует уже дуэт «Счастье» князя и княжны. Праздничная атмосфера второго свадебного действия в целом представляет собой яркий драматургический контраст драматическим событиям первого действия, в котором происходит гибель Наташи (впоследствии Русалки), влюбленной в князя.

Косвенное цитирование свадебных песен в инструментальной музыке ярко представлено в произведениях: М. И. Глинки «Камаринская» с использованием подлинной свадебной величальной песни «Из-за лесу темного»; в симфонической картине М. А. Балакирева «Русь» с воспроизведением свадебной песни «Не было ветру».

В своих операх русские композиторы иногда воссоздавали самые яркие этапы обряда без цитирования свадебных песен. Данный способ обращения к фольклорным мотивам соответствует третьему виду в указанной выше классификации взаимодействия народной и композиторской музыки – создание музыки национальной по духу, даже без видимых примет народной песенности [3]. В данном ракурсе отметим свадебный пир в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки; девичник в «Санкт-Петербургском гостинице» М. А. Матинского и «Опричнике» П. И. Чайковского, свадебный поезд и венчание в «Китеже» Н. А. Римского-Корсакова. Считаем не совсем верным утверждение сербского исследователя Д. Айдачича о том, что в «Китеже» «Короткие, жанрово неуточненные, без опоры в фольклоре, поются песни в конце оперы. Здесь одновременно празднуется освобождение от татар, спасение города и свадебное веселье. Народ поет свадебную песню без заимствованных мелодий. Музыка Римского-Корсакова написана на народные тексты в жанре величания» [1]. Обратим внимание – мистическая сущность инобытия Невидимого града подчеркнута тем, что «композитор привносит в партию Февронии совсем ИНЫЕ интонации, близкие знаменному пению» [5, с. 94], а напев «Веселись, моя невеста, по тебя Жених пришел», главенствующий в финале оперы, символизирует обретение царства «вечной радости, тихого, незакатного света» [5, с. 90].

Н. А. Римский-Корсаков создал для оперы «Царская невеста» душевную лирическую песню Любаши в народном духе, отражающую драматизм переживаний девушки накануне ее свадьбы с нелюбимым («Снаряжай скорей, матушка родимая», Первое действие). Свадебный хор «Разгулялися разливалися воды вешние по лугам» из третьего действия оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки также выдержан в стилистике народной величальной песни.

И. Ф. Стравинский вдумчиво исследовал музыкально-текстовые материалы, драматургию свадебного обряда, однако во всей музыкальной партитуре «Свадебки» присутствует лишь одно цитирование песни «Я по пояс в золоте обвилась». Весь остальной музыкально-интонационный материал стилизован композитором в духе старинных причетов, попевок скорморохов, выкриков дружек жениха и т. п. Разделы произведения соответствуют основным этапам свадебного обряда: «У невесты (Коса)», «У жениха», «Проводы невесты»; «Красный стол».

Таким образом, рассмотрены некоторые виды взаимодействия народной и профессиональной музыки на основе свадебных песен и обрядов: «цитирование, обработка, стилизация, воссоздание обряда без цитирования» [6].

В заключение согласимся с высказыванием писателя Д. М. Балашова, отмечающего, что сопровождающие русскую свадьбу обряды «являются могущественным средством национального воспитания сплочения народа в одно духовное целое (обряд един и общеобязателен, а следовательно, он объединяет всех живущих членов народа друг с другом), а также средством связи живущих с предками (обряд совершается так же, как его совершали деды и прадеды, следовательно, он объединяет народ не только географически, но и исторически, образуя духовную связь, уходящую вглубь времен» [2, с. 5]. В эпоху тотальной глобализации, новомодных веяний, заполонивших социально-художественную среду, будем стремиться не быть «Иванами, не

помнящими родства», обратимся к своим глубинным традициям, замечательным истокам, среди которых ярким примером являются русские свадебные песни и обряды.

1. Айдачич, Д. Жанры свадебных песен в славянских национальных операх [Электронный ресурс] / Д. Айдачич. – Режим доступа: <http://www.russian.slavica.org/article252.html> (дата обращения: 01.01.2018).
2. Балашов, Д. М. Русская свадьба. Свадебный обряд на верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтьюге (Тарногский район Вологодской области) / Д. М. Балашов, Ю. И. Марченко, Н. И. Калмыков. – М.: Современник, 1985. – 392 с.
3. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке / И. И. Земцовский. – М., Л.: Совет. композитор, 1978. – 172 с.
4. Каргин, А. С. Русская свадьба. В 2-х ч. – Т. 2. / А. С. Каргин. – М., 2001. – 504 с.
5. Черевань, С. В. «Сказание о Невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в философско-художественном контексте эпохи: монография / С. В. Черевань, ЧГАКИ. – Челябинск, 2006. – 175 с.
6. Черевань, С. В. «Фольклорное начало в русской музыке рубежа XIX – первой половины XX века (на примере сочинений С. Рахманинова и И. Стравинского) / С. В. Черевань // Композитор в современном мире: материалы науч.-практ. конф. в рамках юбилейного VII Пленума Челябинского отделения Союза композиторов России (19 нояб. 2013). – Челябинск: ЧГАКИ, 2013. – С. 186–198.

Юровская О. Л.

Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского

ПОЭТИКА ДУХОВНЫХ СТИХОВ, ПРИУРОЧЕННЫХ К ПОСТУ И КАЛЕНДАРНЫМ ПРАЗДНИКАМ ГОРНОЗАВОДСКИХ РАЙОНОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

В народной песенной традиции горнозаводских районов Челябинской области духовные стихи активно функционируют в рамках похоронного ритуала, а также в течение всего цикла народного праздничного календаря, включая посты. В данной традиции корпус стихов маркирует важнейшие вехи народного праздничного календаря (Рождество, Пасха), заменяя собой календарно-земледельческие песни. Кроме того, духовные песнопения, исполняемые во время всех постов и другие дни, выполняют функцию лирических протяжных песен. Исследуемая коллекция, собранная автором в фольклорных экспедициях по Челябинской области (Ашинский и Катав-Ивановский районы), отличается большим разнообразием содержания, композиционных форм и художественных приемов.

Образцы, приуроченные к Рождеству Христову и Пасхе, обнаруживают стилистическое родство с жанром *канта*, проявляющееся в содержании, особенностях стихосложения и поэтических приёмах. Множество примеров тому можно найти в российских и зарубежных сборниках духовных песнопений.

Значительное количество духовных стихов о Рождестве, Крещении и Воскресении Христовом, написанных в духе *псалм* и *кантов*, содержится в коллекции П. А. Бессонова «Калеки переходящие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова», опубликованной в 1863 г. [3, с. 18–98, с. 142–151; 4, с. 1–20], а также в собрании А. В. Маркова «Беломорские старины» [15]. Как правило, торжественные праздничные духовные песнопения, приуроченные к Рождеству, Пасхе и другим православным праздникам – *псалмы* и *канти* – содержались в так называемых Богогласниках [6, с. 166].

Известно, что традиция исполнения *псалм* и *кантов* – внебогослужебных религиозных песнопений – появилась в России в XVII в. под польским влиянием. На раннем этапе духовного песнетворчества псалмами обозначали только те образцы, тексты которых имели в своей основе библейские псалмы Давида. В России в 1680 г. Симеон Полоцкий сделал переложение Псалтыри силлабическим стихосложением, а в дальнейшем, в 1682 г. В. П. Титов к этим виршам присочинил мелодию. Н. С. Мурашова указывает на то, что псалмы и канти представляют лирическую ориентацию в рамках духовного песнетворчества [16, с. 130]. В своей статье «Историография термина “духовный стих”» она обращает внимание на то, что во второй половине XIX в. это понятие применялось не только к фольклорным образцам, но также, к религиозным кантам и псалмам. Причиной тому явилась общая духовная тематика этих жанров и их ориентация на *лирическую форму* творческого самовыражения [17, с. 341].

В горнозаводской песенной традиции бытуют 9 духовных стихов, приуроченных к православным христианским праздникам – Рождеству Христову, Крещению Господню, Пасхе и ее преддверию – Страстной Пятнице:

Рождество:

- Христос Спаситель в полночь родился (Орловка)
- О, Дева чистая, святая (Орловка)

Крещение:

- В далёкой стране Палестине (Орловка)

Страстная Пятница:

- И вот Господь наш угасает (Орловка)
- Пятница святая (Орловка)
- Со страхом-то вы братья, и да вы послушайте (Тюлюк)
- Как со вечеру гряну я ко Господу (Тюлюк)

Пасха:

- Идите, скажите Христовым друзьям (Орловка)
- Лишь только солнце засияло (Орловка)

Духовные стихи исследуемой коллекции, приуроченные к Рождеству и Воскресению Христову, как и кантовые праздничные песнопения, выполняют функцию прославления. Данные образцы имеют торжественный, гимнический характер, изобилуют обращениями и восклицательными конструкциями:

О, Дева Чистая Святая,
О, Матерь Бога, всех Тварца.
Каким блаженством трепитала
Твоя Пречистая душа...

...О, Мати! Дева, чуда девства!
Ты Дщерь небесныя атца
Святова Духа Ты Нивеста
Мать Сына Божьива – Христа.

(«О, Дева Чистая, Святая»,
с. Орловка, № 13) [21]

Для выявления стилизованных признаков рассматриваемой группы стихов, сравним фрагменты текстов Рождественских и Пасхальных праздничных песнопений из исследуемой коллекции и кантов из Богогласника [6] (см. табл. 1):

Таблица 1

	Рождество	Пасха
с. Орловка	А над вертепам звизда сияла , Христос радился! – всем вазвищала. И чины ангильски с небес слители И славу в вышних Христу васпели... ...Долга стояли, Христу малились И светам веры тут азарились («Христос Спаситель», с. Орловка, № 29) [21]	Лишь только солнце засияла , Христос Спаситель наш васкрес... ...Прими же песнь хвалы сердечной , Гасподь и к жизни васкрисит («Лишь только солнце засияло», с. Орловка, № 10) [21]
Богогласник	Нова радость настала, коей не бывало: Над вертепом звезда ясна светом возсияла . Где Христос родился, от Девы воплотился, Как Человек, пеленами убого повився Ангелы спевают, слава – восклицают , На Небеси и на земли мир провозглашают. Давид днес играет, в гусли ударяет , Звонко, стройно и предивно Бога И мы тож будем петь, Христа прославлять , Рождённому из Марии смиренно взывать... («Нова радость настала» – Богогласник [6, с. 29])	Играй, Иерусалиме новый, Песнь воскресшему пой Христови! Ты, Сионе, уготовися, Чистая Деве, возвеселися! Все Ангелы, Архангелы, Херувимы, Серафимы, Воспевайте песнь пресвяту Христу воскресшему, честную, Вопиюще, глаголюще: Христос воскрес! («Играй, Иерусалиме новый» – Богогласник [6, с. 73])

Как видно из примеров, поэтические строки духовных стихов и кантов из «Богогласника» насыщены «музыкальным» колоритом («славу в вышних Христу воспели», «песнь хвалы сердечной», «песнью дивною», «хоры Ангелов»). В текстах содержатся мотивы славения Христа и Богородицы, многочисленные восклицания и метафоры, включающие сравнения со светом и сиянием.

Важно отметить, что для кантов характерно *силлабическое стихосложение*. Подобный размер стиха можно наблюдать поэтических примерах праздничных песнопений «Нова радость настала» и «Играй, Иерусалиме новый» из «Богогласника», представленных выше (табл. 1). Данные образцы написаны литературным силлабическим стихом – 8–10- и 11–14-сложниками.

Одним из примеров духовных песнопений, имеющих стилизованный родство с жанром канта, является стих, исполняемый на Пасху в селе Орловка Катав-Ивановского района. Обозначенная стилизованная связь проявляется как в содержании (славение Христа), так и в фактуре, гармонии и ритмике

(квадратность группировки тактов), а также в синтагматическом способе распева текста. Музыкальному стилю духовного стиха, как и кантам, присуще параллельное движение двух голосов, ясная тональная функциональность, диатоника. Основу же стихосложения данного поэтического текста составляет *силлабо-тонический стих с трехсложной стопой – амфибрахий* (см. Пример 1, № 15).

Совершенно иной характер имеют постовые духовные стихи о *распятии Христа* – «Пятница святая», «И вот Господь наш угасает», «Со страхом-то вы братья, и да вы послушайте», «Как со вечеру гряну я ко Господу». Данные образцы, приуроченные к Страстной Пятнице, по содержанию и поэтическим приемам сближаются с фольклорными *плачами*. Исполняемые в Страстную Пятницу на 7-й неделе Великого поста песнопения проникнуты высоким трагизмом, содержат образы скорбящей природы, ангелов и плачущей Богородицы (см. Пример 2).

Пример 1 [21]

Идите, скажите Христовым друзьям

(на Пасху) с. Орловка, 2002

♩ = 60
Одна Все

И - ди - те, ска - жи - те Хри - сто - вым друзь - ям:
Вас - крес он из гро - ба, и нст с - во там.
Лю - би - мый У - чи - тель при - дёт к ним а - пять,
Чтоб ра - да - вать их и люб - ви на - ста - влять.

Пример 2

Как со вечеру гряну я ко Господу,
Как **белой зори** был я на свидетельстве,
Как полночи была **плачь великая**.
Уж вы **плачьте-ка**, ангелы, архангелы
Аб моём Сыни, об Сыне распятаим.
Распинали ево ва Велику пятницу,
В эту пятницу не была **белой зори**,
В эту пятницу не всходила солнышка,

Всему солнышку всё была затмения,
А всему миру была аскорбления,
А всему миру была **плачь великая**.
Уж, вы **плачьте-ка**, ангелы, архангелы
Аб моём Сыне, о Сыне распятаим
(«Как со вечеру гряну я ко Господу»,
с. Тюлюк, № 58) [21]

Центральное место в этих стихах занимает образ страдающей Богородицы и ее плач по сыну. Крестные муки и смерть Христа преподносятся через восприятие их Богородицей, ее диалог с Иисусом, страдания и стенания, благодаря чему в данной группе стихов проступает очевидная стилевая близость к фольклорным причитаниям (см. табл. 2).

Таблица 2

Плач Богородицы (духовный стих, с. Тюлюк)	Плач по сыну (похоронный обряд, с. Тюлюк)
Сын ли ты мой Сыне, э, да Сын возлюбленный ты мой. Да сколь я Тебя ни пускала, а да на предкрестную смерть, А Ты да не послушал да Матери Ты своей... («Со страхом братья, вы послушайте», с. Тюлюк, № 63) [21]	Ой, моя родима мамынька. О, моя милинька, Ой, чёво ты надельла, Ой какова горяшка, Ой, ты мне приболела. (Плач при покойной матери, с. Тюлюк № 26) [20] Ой, да милай ты мой, Ты мой сынок Енюшка, Ты мой хороший. Ой, сроду я тибя, Мой миленький, Ой, сроду ни забуду... (Плач по сыну, с. Тюлюк № 28) [20]

Глубина переживаний Богородицы подчеркивается эпитетами «страдальческий стон», «мўка непосильная», «жгучая слеза», «плачь великая» и такими характерными речевыми оборотами как «полна печали и тоской», «упала на сыру землю», «вся Она бледна», «лежала Она без памяти», «стена горестно, рыдая» (см. Пример 3). В ответ на страдания матери Христос успокаивает ее, предвещая своё скорейшее Воскресение.

Трагический контекст и эмоциональная напряженность данных стихов определила их поэтические особенности, обостряющие лирическое начало. Так же как и в похоронно-поминальных плачах, в них используется прием *обращения*, характерный для традиционной народной лирической песни. В духовных стихах, как и в причетах, оно направлено к умершему («Сын ли ты мой Сыне, э, да Сын возлюбленный ты мой» – в стихе, «Ой, да милай ты мой, Ты мой сынок Енюшка» (*Енюшка – ласк. от Евгений*) – в похоронном плаче – см. Таблица 2).

Со стилем причитаний *стихи о Распятии* сближаются ещё и по обилию в них характерных восклицательных конструкций, восклицательных частиц («да»), синонимических повторов («да мучимши, да ево бимши», «радости да веселия», «с древа муки и страданья», «стиная горестна, рыдая»), сочетающихся с синтаксическими повторами (см. Пример 3).

В создании художественного мира данных стихов, так же как и в причитаниях, важную роль играют постоянные эпитеты («белой зорь», «плачь великая», «сырой земли», «Сын возлюбленный», «мўки нипасильнай», «жгучею слизой»). Мелодическому же эффекту речи способствуют единоначатия (анафора). Для усиления эмоциональной окраски в стихах применяются уменьшительно-ласкательные суффиксы («солнышка», «Енюшка») (см. Примеры 2, 3).

В исследуемой коллекции духовных стихов сюжет о *Распятии Христа* и *плаче Богородицы* имеет различные варианты. Рассмотрим два из них, сложившиеся в сёлах Орловка и Тюлюк Катав-Ивановского района (см. Пример 3):

Пример 3

И вот Господь наш угасает,
«Свершилась!», – громко възгласил,
И тихо голаву скланяя,
Причистый дух свой испустил...

Пришли Иосиф с Некодимам,
Любовь питаю ка Христу.
В молчанье, трепетна, уныла,
Они приблизились к кресту.

И тела Госпада с рыданьям
Асвабадили от гваздей
И с древа муки и страданья
Был снят Сладчайший на заре.

Стиная горестна, рыдая,

К груди угасшего Христа
Склонила Матерь Пресвятая,
Целую хладныя уста.

Тыб я вижу, сын бесценный,
Прастертым ныне на зимле.
Саздатель неба и вселеннай,
С печатью смерти на чиле...

О, сын мой, Бог любвиабильнай,

Услышь **страдальчический мой стон!**
Избавь от **мўки нипасильнай**,
Пашли и мне сей чудный сон...

Так матирь Госпада вzywала,

Пална пичали и таской.

И тела сына аблиwала,

Рыдая, жгучею слизой.

И голас тайный услыxала
Мария вдруг в груди свасей:
“Ни слёз, но радости начала
Далжна ты в смерти зрить масей.

Ни плачь, о матирь, наwа мною,
Сгани с лица пичали тень.
Ищё придутринней зарёю
Васстанет сын твой в третий день”.

(«И вот Господь наш угасает»,
Орловка, № 12) [21]

Со страхам-то вы братия, и да вы послушайте
Божие да писаниё, э, да Господних страстей.

Плакыла да ходила, а да мать святая Дева.

Искала свята Дева а да Иисуса а Христа.

Навстречу святай Девы э да попалися жиды.

Да где вы жиды были э да отколь бродите?

Да были мы в Ерусалиме, э да мучили мы Христа.

Да мучимши, да ево бимши, э да в темницу садили.

Да выслушила свята Дева а да упала на сыру землё.

Лежала она без памити, э, да три она часа,

Да встала Она с сырой земли, э, да **вся Она бледна.**

Сын ли ты мой Сыне, э, да Сын возлюбленный ты мой.

Да сколь я Тебя ни пускала а да на предкрестнаю смерть,

А Ты да не послушал да Матери Ты своей.

Не плачь Ты, Моя Мати, и да не плачь аbo Мне.

На третьяй день Я воскресну да прославлю Я Тебя.

Радости да веселия а да не будет конца.

(«Со страхом, братия, вы послушайте»,
с. Тюлюк, № 63) [21]

Очевидно, что данные образцы имеют различия. Во-первых, в текстах этих стихов мы видим разную сюжетную основу.

Тюлюкский вариант принадлежит известным издревле сюжетам – *Хождение Богородицы* и *Сон Богородицы*, повествующим о поисках сына и встрече с «жидами», её сне и разговоре с Иисусом. По свидетельству Г. П. Федотова, этот стих является одним из самых любимых в народе, оттого и сохранившемся почти повсеместно в различных вариантах. Его источником являются древнейшие, одни из самых известных, славянские апокрифы – *Хождение Богородицы по мукам* и *Сон Богородицы* [1; 19]. Славянские переводы апокрифов появились, вероятно, вместе с переводами текстов Священного писания в кирилло-мефодиевский период развития переводной письменности на Руси, не ранее второй половины IX в., а на Русь попали с принятием христианства. Жанр апокрифического рассказа пользовался огромной популярностью у читателей благодаря тому, что в нем библейское повествование облекалось в живую и увлекательную форму с подробностями, пояснениями и дополнениями (с разъяснительной целью), которых не было в Библии. Апокрифы затрагивали серьезные мировоззренческие вопросы, касающиеся смысла бытия, конца света, адских мук и райского блаженства.

Орловский вариант сюжета о *Распятии Христа* (стих «И вот Господь наш угасает») восходит к евангельским рассказам о снятии тела Иисуса с креста. У всех четырёх евангелистов повествование о данном событии связано с именем Иосифа Аримафейского, тайного ученика Христа [5, Мф. 27:57–59; Мк. 15:42–45; Лк. 23:50–54; Ин. 19:38–40]. Кроме того, источником сюжета этого духовного стиха служит новозаветный апокриф из Евангелия от Никодима [9]. Примечательно, что в тексте стиха имя самого Никодима – последователя Христа, помогающего Иосифу снимать с креста тело Иисуса, – упомянуто («Пришли Иосиф с Некодимам...»), однако ни в Евангелии, ни в апокрифе свидетельств о его присутствии в этот трагический момент нет. Вероятно, включение данного персонажа в духовный стих произошло под влиянием изобразительного искусства, в результате вольной трактовки евангельских событий художниками. Образ Никодима в сцене *снятия тела Иисуса с креста* можно увидеть на русских иконах Великого Новгорода, Москвы и в Ростово-суздальской живописи XV – XVI вв. [2; 8; 11; 13; 14; 18], в частности в Соборе св. Софии в Новгороде (1509 г., Новгородская школа), в Троице-Сергиевой Лавре (1425–1427 гг., Московская школа), в Третьяковской галерее (конец XV в.). Подобные примеры встречаются и в западноевропейской живописи. Как и на древнерусских иконах, на живописных полотнах европейских художников XIV – XVI вв., Никодим изображен у подножия креста. На картинах Яна Госсарта («Снятие с креста», Эрмитаж) и Пьетро да Римини («Снятие с креста», Лувр), как правило, изображены четыре главных участника действия: Иосиф Аримафейский, Дева Мария, Иоанн Евангелист и Никодим. Историки идентифицируют его образ по его традиционному атрибуту – клещам, с помощью которых Никодим извлекает гвозди из тела Христа.

Таким образом, подтверждается мысль, высказанная русскими учеными еще в XIX в. о том, что изобразительное искусство, в частности русская икона, оказали воздействие на формирование и развитие жанра духовного стиха [7; 12]. В свою очередь, благодаря стихам, по замечанию Ф. И. Буслаева, «малопонятные полузагадочные и таинственные изображения становились всякому доступны и вразумительны, перелитые в звуки родного слова, согретые чувством, и как бы оживлённые присутствием слепого певца» [7, с. 154]. Сопоставляя изображения бедного и богатого Лазарей на иконе Страшного Суда с аналогичными событиями в духовном стихе, Ф. И. Буслаев приходит к выводу о том, что «стих <...> служил поэтическим объяснением изображению» [7, с. 153]. Ф. И. Буслаевым отмечено, что на одной из иллюстраций в рукописной Лицевой Библии начала XVII в. Графа Уварова, умирающий бедный Лазарь показан лежащим на одре, «в головах которого царь Давид с гусями, три ангела наклонились, принимают душу Лазареву» [7, с. 153]. В изображении богатого грешника предстает картина смертного ложа, расположенного над огнем. На одре лежит умирающий и «бесы у него душу принимают». «Умирающему Лазарю услаждает слух сам царь Давид игрою на гусях; смерть грешника сопровождается адской гудьбою бесов» [7, с. 153]. В народных стихах эпизод Страшного суда описывается следующим образом:

Когда умирает бедный:
 ...Ссылает Господь Бог святых ангелов,
 Тихих ангелов, всё милостивых,
 По его душеньку по Лазареву.
 Вынимали душеньку честно и хва́льно,
 Честно и хва́льно в саха́рны уста,
 Да приняли душу на́ пелену,
 Да вознесли же душу на небеса...
 [7, с. 153]

Когда умирает богатый:
 ...Сослал к нему Господь грозных ангелов,
 Страшных, грозных, немилостивых,
 По его душу по богачёву,
 Вынули его душеньку не честно и не хва́льно,
 Нечестно, не хва́льно, скрозь ре́бер его,
 Да вознесли же душу вельми высоко,
 Да ввергли душу во тьму глубоко
 В тоё злую муку, в геенский огонь...
 [7, с. 153]

Таким образом, на формирование сюжетов исследуемых духовных стихов, безусловно, оказали влияние Евангелие, Апокрифические рассказы и русское изобразительное искусство (древнерусская икона). Несмотря на различие вариантов сюжета о *Распятии Христа*, объединяющим началом в них, как уже упоминалось, является центральный трагический образ Богоматери и ее плач.

Что же касается метрического строя рассмотренных выше образцов (см. Пример 3), то он также имеет различия. Тюлюковский вариант текста «Со страхом-то вы братья» опирается на древнюю (дисметрическую) форму народного стиха – фразовик. Поэтические строки его максимально приближены к разговорной речи, они неравноударны и имеют разный количественный слоговой состав. Формообразующим фактором в таком стихе является цезура в середине и в конце каждой строки. Ритмичность возникает посредством цезур, разделяющих друг от друга фразы (стихотворные строчки):

	Количество слогов
Плакыла да ходила, а да мать святая Дева.	15
Искала свята Дева а да Иисуса а Христа	16
Навстречу святай Девы э да попалися жида.	15
Да где вы жида были э да отколь бродите?	14
Да были мы в Ерусалиме, э да мучили мы Христа.	17

Кроме того, в данном тексте проступают черты силлабического цезурированного составного стиха с формулой 7+5 (именная формула «трубонька»), характерной для ритмики свадебных песен:

Со страхам (то) вы братия, (и да) вы послушайте	7+5
Божие (да) писаниё, (э, да) Господних страстей.	7+5

Сравним с текстом свадебной песни, приведённой в работе Б. Ефименковой «Ритмика русских традиционных песен» [10, с. 74]:

А трубили трубоньки рано по заре	7+5
Расплакалась Марьюшка по русой косе	7+5

Как отмечает Б. Ефименкова, «песни с цезурированными периодами широко распространены на этнической территории всех восточнославянских народов и в их песенном фольклоре представляют наиболее древний, коренной тип ритмической организации, не только, безусловно доминирующий, но в ряде западных регионов – единственный» [10, с. 59]. Идентичность ритмической основы свадебной песни и духовного стиха неслучайна, и, вероятно, объясняется драматическим родством сюжетной ситуации. Духовный стих опирается в данном случае на подходящую ритмическую конструкцию, исторически сложившуюся ранее и закрепившуюся в жанре свадебной песни.

Второй вариант сюжета о *распятии Христа*, зафиксированный в с. Орловка, напротив, базируется на более поздней форме – литературном силлабо-тоническом стихе с двухсложной стопой (ямб):

И вот Господь наш угасает,	У – / У – / УУ / У – У
«Свершилась!», – громко возгласил,	У – / У – / УУ / У –
И тихо голову скланяя,	У – / У – / УУ / У – У
Причистый дух свой испустил.	У – / У – / УУ / У –

Еще один пласт духовных стихов исследуемой коллекции, приуроченных к постам, образуют песнопения, посвященные Святым мученикам и чудотворцам (Иоанну Крестителю, Серафиму Саровскому, Николаю Угоднику), а также стихи, излагающие морально-нравственные законы человеческого бытия, этические нормы христианской жизни. Они исполняются во время постов, а также в любое время, включая и похоронный обряд:

Святые мученики и чудотворцы: Прошу тебя, Угодник Божий (Николай Чудотворец) (с. Орловка); Стих Серафима Саровского (с. Орловка); В далёкой стране Палестине (Иоанн Предтеча) (Орловка).

Вера и нравственный закон: Боже (с. Сергиевка), Милость ты, милость Господня (с. Орловка), Господи, помилуй (с. Орловка, с. Тюлюк), Милосердный отец (с. Орловка), Спаситель мой, к тебе взираю (с. Орловка), Мать Божия, святая (с. Сергиевка), К тебе, о Мать Пресвятая (с. Орловка), Миру заступница, Мать, о всепетая (с. Сергиевка, с. Орловка), С миром заступница (с. Тюлюк), Пресветлый Ангел мой Господний (с. Сергиевка), Проходят по городу вести (с. Орловка), Кабы был-то я да человеченька (с. Тюлюк), Все живём на этом свете (с. Сергиевка), Душа ты моя, душа грешная (с. Орловка), Душа ты, грешная (с. Сергиевка), Напой, христианка студёной водою (с. Орловка), Самарянка (с. Орловка, с. Сергиевка), Скажи нам, Учитель, последнее слово (с. Орловка), Господь с учениками из храма выходит (с. Тюлюк).

Духовные песнопения, бытующие во время постов, разнообразны по форме изложения и дифференцируются на образцы повествовательного характера, монологи, диалоги либо смешанные формы (повествование+диалог, монолог+диалог). Стихи в форме монолога часто содержат молитвенные обращения к Богу, Богородице, Ангелу-хранителю и святым, что сближает эти образцы с молитвой (см. Пример 4):

Пример 4 [21]

Прошу тибя, угодник божий,
Святой Великий Никалай.
В житейском море утапаю,
Ты руку помози падай...

(с. Орловка, № 9)

Миру заступница, Мать а всепетая,
Я пред табою с мальбой. (2 р.)
Бедная грешница, мраком адетая,
Ты благодатью прикрой...

(с. Сергиевка, № 43)

К Тибе, о, Мать Присвятая,
Дирзаю вазнести свой глас.
Лицо слизами умываю,
Услышь миня в сей скорбный час...

(с. Орловка, № 14)

Пресветлый ангел мой Господний,
Хранитель ты души маей.
Храни душу мою пабедна,
Будь милостив к просьбе маей...

(с. Сергиевка, № 48)

Господи, помилуй, Господи, прости,
Памоги мне, Боже, крест мой данести.

(с. Тюлюк, № 52)

Композиционные формы монолога и диалога, могут сочетаться с повествовательной частью, а также друг с другом (см. Пример 5):

Пример 5 [21]

(Монолог)

Кабы был-та я да, кабы был-та я да человеченька,
Человеченька, да я-та ушёл бы я, да всё во горы.
Я во горы, да я-та построил тама себе келию.
Себе келью, да штобы люди ка мне не ходили.
Ни ходили, да штобы птицы да тама ни лётали.
Ни лётали, да зародился да только злой Антихрист.
Злой антихрист, да он ат девки только ат жидовки.
Ат жидовки, да ат проклятай ат блудницы.
Ат блудницы, да ой, да миряне, да вы мои миряне.
Вы миряне, да православныя, да христиани.
Христиани, да вы-та невесела, да вы живите.
Вы живите, да вы-та Бога вы ни забываете.
Ни забывайте, да вы-та по средам, да всё по пятницам...

(«Кабы был-то я да человеченька», с. Тюлюк, № 57)

(Монолог+диалог)

Праходют па гораду вести:
Хател нас Гасподь навестить,
И кто удастоился чести,
В том доми Он будит гасить.
Падумыла я в сваем сердце,
А может ка мне Он зайдёт.
Чем встретить небесныя Гостя –
В квартири у нас бидната...
...Уснула и вижу ва сне я:
Явился Гасподь прида мной.
Любовью свитилися очи,
Кагда гаварил он са мной:
«Я днем, и сумёрками, ночью
Три раза к тибе прихадил.
Три раза миня атсылала
В саседи приюта искать.
Кто бедному в нужде ни паможит,
И тот мне ни можит служить».
«О, Боже! – в слизах я вскричала, –
Тибя ни магла я узнать!».

(«Проходят по городу вести»,
с. Орловка, № 5)

(Повествование)

Ночь. Как безмолвные зрители
Звёздочки смотрят с небес.
Тиха, вокруг той абители
Тянится Сóравский лес.
Келья там стоит адинокая,
Там Сирафим абитал.
Знал он пустыню Сарóвскую,
Подвиг он там савиршал.
Там, при дарожки, пад соснами
Камень тижелай лижал.
Стариц начами бессонными
Там на каленях стоял...

(«Стих Серафима Саровского»,
с. Орловка, № 26)

(Повествование+диалог)

Пад тенью навеса на выступе гладкам,
Сидел у калодца Христос,
Пришла самарьянка, в абычным парядке.
Наполнила свой ваданос.
Христос папрасил паделиться вадую,
Ана же сказала в ответ:
«Ведь я самарьянка, а с нашей средою,
Абщениа кажеца нет».
Христос ей атветил: «О, если б ты знала,
Кто воду живую тварил,
Сама бы искала, сама бы прасила,
Того, кто с табой гаварил...

(«Самарьянка», с. Сергиевка, № 42)

В свою очередь, повествовательные стихи по содержательной направленности близки жанру рассказа, в частности *притчам*. Среди *повествовательных* стихов по содержанию можно выделить нравоучительные притчи, в которых воссоздаётся общая эмоциональная атмосфера Евангельских эпизодов, проникнутых философским подтекстом и назидательным смыслом («Самарьянка» № 25, 42); духовные стихи-рассказы, где подробно воспроизводятся детали фабулы («В далёкой стране Палестине», «Стих Серафима Саровского» № 7, 26) и, наконец, *дидактические стихи* о вере и нравственных законах («Проходят по городу вести», «Напои, христианка, студёной водою», № 5, 16) [21].

Стихи повествовательного характера часто имеют эпический зачин, предваряющий развитие сюжета:

В далёкай стране Палистина
Струится река Иордан.
На бериг реки той выходит
Креститель, Свитой Иоанн...

(«В далёкой стране Палестина», № 7) [21]

Ночь. Как безмолвные зрители
Звёздочки смотрят с небес.
Тиха, вокруг той абители
Тянится Сóравский лес...

(«Стих Серафима Саровского»,
с. Орловка, № 26)[21]

Итак, рассмотренные примеры духовных стихов, приуроченных к православным праздникам и постам, позволяют сделать следующие обобщения. В песенной традиции горнозаводских районов Челябинской области данный корпус стихов маркирует важнейшие вехи народного праздничного календаря (Рождество, Пасха), заменяя собой календарно-земледельческие песни. Духовные песнопения, исполняемые в течение всех постов, а также, в любое время, выполняют функцию лирических протяжных песен.

Данная коллекция отличается большим разнообразием содержания, композиционных форм и художественных приемов. Образцы, приуроченные к Рождеству Христову и Пасхе, обнаруживают стилистическое родство с жанром *канта*. Стихи о Распятии Христа, приуроченные к Страстной Пятнице, по содержанию и поэтическим приемам сближаются с фольклорными *плачами*. Стихи в форме *монолога* часто содержат молитвенные обращения к Богу, Богородице, Ангелу-хранителю и святым, что сближает эти образцы с православной *молитвой*.

В свою очередь, *повествовательные* стихи по содержательной направленности близки жанру *рассказа*, в частности *притчам*.

В коллекции представлены тексты, опирающиеся как на древние (дисметрические), так и на более поздние (метрические) формы народного и литературного стиха.

Таким образом, духовный стих в исследуемой песенной традиции представляет сложную музыкально-поэтическую жанровую систему, сложившуюся под влиянием различных (книжных и устных) источников. В результате понятие «духовный стих» применительно к данной традиции вмещает в себя *эпические стихи*, фольклорные образцы позднего происхождения, стилистически близкие традиционной *лирической песне* *покаянные стихи* и, наконец, духовные *канты* и *псалмы*, сформировавшиеся в книжной культуре XVII в.

1. Апокрифы Древней Руси / сост. и пред. М. В. Рождественская. – СПб.: Амфора, 2002. – 239 с.

2. Балдин, В. И. Троице-Сергиева Лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV – XVII вв. [Альбом] / В. И. Балдин, Т. Н. Манушина. – М.: Наука, 1996. – Илл. 49.

3. Бессонов, П. А. Калеки переходные. Сборник стихов и исследование П. Бессонова / П. А. Бессонов. – Т. 2, Вып. 4. М.: тип. Бахметева, 1863. – 252 с.
4. Бессонов, П. А. Калеки переходные. Сборник стихов и исследование П. Бессонова / П. А. Бессонов. – Т. 2, Вып. 5. М.: тип. Лазаревск. инст. вост. языков, 1863. – 260 с.
5. Библия // Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М., 1990. – 1220 с.
6. Богогласник: Внебогослуженные песнопения на праздники Господские, Богородничные и святых. Колыбки, канты, псалмы [Ноты, текст]. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – 184 с.
7. Буслаев, Ф. И. Изображение Страшного Суда по русским подлинникам [Электронный ресурс] / Ф. И. Буслаев // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. – СПб: тип. Д. Е. Кожанчиков, 1861. – С. 134–154. – Режим доступа: <http://www.knigafund.ru/books/777> (дата обращения: 22.12.2015).
8. Вздорнов, Г. И. Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы [Альбом] / Г. И. Вздорнов. – М.: Гранд-Холдинг, 2007. – 208 с.
9. Евангелие от Никодима [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.biblia.org.ua/apokrif/apostroph1/ev-nikodim.shtml.htm> (дата обращения: 17.12.2015).
10. Ефименкова, Б. Б. Ритмика русских традиционных песен [Текст, ноты]: учеб. пособие / Б. Б. Ефименкова. – М.: Изд-во МГИК, 1993. – 151 с.
11. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI в. [Альбом] / А. С. Преображенский. – М.: Северный паломник, 2008. – 576 с.
12. Кирпичников, А. И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной / А. И. Кирпичников // Труды восьмого археологического съезда в Москве. Т. 2 / под ред. графини П. С. Уваровой и М. Н. Сперанского. – М., 1895. – 284 с.
13. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. [Электронный ресурс] / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. – Режим доступа: http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=7.
14. Лелекова, О. В. Русский классический иконостас. Иконостас из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год: в 2 т. / О. В. Лелекова. – М.: Индрик, 2011. – Т. 1. – М.: Индрик, 2011. – 460 с.: ил. Т. 2: [Альбом]. – М.: Индрик, 2011. – [452] с.: ил.
15. Марков, А. В. Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова / А. В. Марков / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Отв. ред. Т. Г. Иванова; Подгот.: С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. – СПб., 2002. – 1079 с, ил., нот.
16. Мурашова, Н. С. Духовные стихи // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 2 Традиционная культура сибирских переселенцев [Текст, ноты] / Н. С. Мурашова. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. – С. 128–155.
17. Мурашова, Н. С. Историография термина «духовный стих» / Н. С. Мурашова // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. – Вып. 27. – 2012. – С. 338–342.
18. Ростово-суздальская живопись XII – XVI вв. [Альбом] / авт. текста Н. В. Розанова. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – № 87. – 192 с.
19. Сперанский, М. Н. Славянские апокрифические евангелия / М. Н. Сперанский. – М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1895. – 137 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://books.e-heritage.ru/book/10077850>
20. Юровская, О. Л. Духовные стихи в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев Челябинской области: дис. ... канд. искусствоведения, 17.00.02. – Челябинск, 2017. – 447 с.
21. На древах-та сидят да птички райския...: Духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области [Ноты, текст]: хрест. / зап., нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. О. Л. Юровской. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2017. – 169 с.

Раздел VI

АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Баландина А. В.

Челябинский государственный институт культуры

ОТ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК ДО ФОТОДНЕВНИКА: ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Уже со времен первобытного общества люди должны были довольно часто мигрировать, осваивая новые земли, для благоприятного ведения хозяйства. Спустя некоторое время начинают закладываться и первые торговые маршруты с целью обмена товарами с соседними племенами. Также путники отправлялись в путешествие, чтобы получить новые знания и применить их в своем племени. Исходя из этого, у людей возникает потребность в фиксации информации для сравнения деятельности разных культур. Так, с X в. началось развитие дневниковых записей. В основном это путевые очерки, автобиографические записи. Новый виток развития происходит в XVII в., где: «прообразом дневниковых записей служили семейные летописцы второй половины XVII в. С описаниями событий, участниками которых были авторы и их родственники» [4]. И наконец, в XVIII в. началось формирование понятия дневника.

Первые публикации личных дневников встречаются в XVIII в. Например, история путешествия Н. А. Демидова в Западную Европу в 1786 г. Путевые дневники не случайно начали издаваться первыми. Они несли познавательную функцию читающей публике и вызывали интерес у всех людей разных сословий. Текст дневников состоял из кратких сообщений, своего рода «ключевых слов». Такой стиль оправдывался условиями, в которых они создавались. Задачей путешественника была запись хронологии событий, названий географических объектов, через которые пролегал маршрут, достопримечательностей того или иного населенного пункта, имен новых знакомых и т. д. Сокращенность записей характеризуется тем, что, читая позднее собственные записки о путешествии, человек восстанавливал в памяти детали поездки и свои эмоции о ней. Лаконичные записи являются своего рода «подсказкой» для памяти, по источниковедению отечественной истории А. Г. Голикова, Т. А. Круглова [2, с. 182].

Также дневник на протяжении многих лет занимал особое место и в литературе. «В нем видели источник биографических сведений и материалов для научных комментариев к различным произведениям писателя» [3, с. 1].

В краткой литературной энциклопедии предлагается деление жанра дневника на следующие его разновидности:

1. *Дневник как форма художественного повествования.* Представляет собой литературный, целиком выдуманный дневник, показывающий либо само произведение, либо значительную его часть («Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Чапаев» Д. А. Фурманова, «Дневник лишнего человека» И. С. Тургенева, «Дневник Кости Рябцева» Н. Огнева, «Деревенский дневник» Е. Я. Дороша) [4].

2. *Реальный дневник.* Представляет собой настоящие дневники писателей, учёных, деятелей культуры, науки (судовой дневник мореплавателя Дж. Кука, дневники В. Скотта, Стендаля. В русской литературе это дневники декабристов В. К. Кюхельбекера, Лунина, публициста А. С. Суворина, дневники писателей: Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. Блока, И. Бунина, К. И. Чуковского и мн. др.).

3. *Дневники обычных людей.* Датированные записи о различных беспокоивших автора чувствах и событиях [5]. Форма ведения данного дневника происходит от первого лица. Искренность, откровенность, достоверность информации основные характеризующие черты. Личный дневник носит спонтанный характер записи, выражая эмоциональные переживания личности.

4. *Дневник путешественника.* Этот художественно-публицистический жанр соединяет в себе наглядно-образное и исследовательское начало.

«К форме дневника прибегают авторы «путешествий» – жанра, разработанного Л. Стерном в «Сентиментальном путешествии». С дневниками схожими являются «записки» и «письма», например, «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, представляющие собой дорожный дневник или «Дневник для Стеллы» Дж. Свифта, составленный из писем.

Дневники художественного повествования и дневники обыкновенных людей – это выражение внутренних чувств и переживаний людей, а «реальные» дневники и дневники путешественника рассматриваются как род исторических, историко-биографических или историко-культурных документов.

Как было сказано ранее, не случайно путевые дневники издавались первыми. Путевые заметки путешественников стали источником информации людей об окружающем мире. Познание мира является актуальным явлением и на сегодняшний день. Особенно в связи с открытой доступностью путешествий в разные страны. Если раньше путешественники, чтобы запомнить места маршрута, достопримечательности или культуру, записывали информацию в личный дневник, то сегодня они записывают информацию визуальным способом, с помощью техники, а точнее фотоаппаратов. Своеобразный «фотодневник путешественника». Отправляясь в путешествие, человек удовлетворяет свои потребности в изучении истории зарубежных культур разных стран, но с развитием общества изменяются потребности и социальные запросы в том числе и на путешествия. И одним из факторов, формирующим социальную потребность, является социальный статус и социальная мобильность. У людей возникает необходимость показать свой социальный статус обществу, а также продемонстрировать свое материальное положение [1, с. 86].

Основной мотивацией создания фотодневника путешественника, является такое понятие как событие – любое происшествие, зафиксированное во времени путем запечатления визуальных объектов и их описанием. Событийный характер ведения записей определяет природу дневника. Представленные работы являются следствием контакта автора с внешним миром. Каждая фотография чаще всего является следствием произошедшего события.

Исходя из особенностей путешествий и видов путешественников, мы можем разделить фотодневники на группы:

- Интернет-дневник – публикация фотографии в интернет сети с целью демонстрации произошедшего события, а также получение сторонней оценки общества.
- Личный дневник – ведение дневника для личного пользования. Такая форма создается с целью воспоминания о прошедших событиях. Возможно оформление в фотоальбом.
- Профессиональный дневник – публикуется фотографами, исследующими различные территории с туристической целью, показывая наилучшие места отдыха и достопримечательностей той или иной местности.

Фотоаппарат как способ ведения дневника путешественника можно рассматривать как с положительной стороны, так и с отрицательной. Одним из преимуществ является его универсальность и практичность. Если до изобретения фотографии, чтобы запечатлеть себя на фоне какого-либо объекта художнику требовалось большое количество времени, то сегодня зафиксировать необходимый объект можно около 3 раз в секунду. Также некоторая техника, например, как телефон, может совмещать в себе несколько функций: фотоаппарата, видеосъемки и непосредственно функцию связи, что позволяет использовать один предмет в разных назначениях. Одним из недостатков является утрата традиционного познания окружающего мира. Находясь в путешествии и желая зафиксировать себя на фоне красивых достопримечательностей, мы забываем о познавательной функции, наше внимание рассеивается. К сожалению, мы уже меньше воспринимаем информацию на слух и изучаем ее в печатном виде, современность больше направлена на визуальное восприятие информации. Также минусом является переизбыток информации и ее недостоверность. С помощью современных информационных технологий часто создается иллюзия представляемого объекта далеко различимым с реальностью, что приводит к дезинформации. Активный поток информации не фильтруется и человек теряет доверие.

Человека XXI в. нельзя представить без техники в руках. Под влиянием инновационных технологий формируются и новые ценности. Сегодня мы наблюдаем синтез техники и практически со всеми сферами человеческой жизни. Культура создала технику, а через технику рождается новая культура.

-
1. Андреев Е. А. Сервисология: учеб. пособие. – Челябинск: ЧГИК, 2014. – 98 с.
 2. Голиков А. Г., Круглова Т. А. Источниковедение отечественной истории: учеб. пособие. – 5-е изд., испр. – М.: Академия, 2012. – 454 с.
 3. Егоров О. Дневники русских писателей XIX века: исслед. [Электронный ресурс]. – М.: Флинта, 2011. – 70 с. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=223654>.
 4. Журнал «Литература» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.lseptember.ru/article.php?id=200601914> (дата обращения: 02.12.2017).
 5. Журнал «LIVEJOURNAL» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lito-klyazma.livejournal.com/20075.html> (дата обращения: 28.11.2017).

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА БАРАКА ОБАМЫ В АМЕРИКАНСКОЙ КАРИКАТУРЕ

Одним из самых главных отличий Барака Обамы от всех его предшественников является то, что он стал объектом пристального изучения в самых разных областях (история, социология, дипломатия, экономика, журналистика и т. д.) знания еще в период предвыборной гонки, а также во время нахождения у власти.

Наиболее частые вопросы были продиктованы попытками перезагрузки отношений с Россией, политикой на Ближнем Востоке, реформой здравоохранения в США, стратегией национальной безопасности Америки, подготовкой к выборам и их итогами, добычей сланцевого газа. В рамках различных направлений исследования наиболее популярными стали проблемы метафорического моделирования дискурса Б. Обамы, стратегии и тактики речевого манипулирования, теория прецедентности, использование интернет-технологий в качестве средства влияния и манипулирования при проведении президентской кампании, а также исследования креолизованного текста [1, с. 12].

Политическая карикатура до недавнего времени не привлекала к себе большого внимания исследователей, так как является достаточно сложным и неоднозначным источником. Характеристика карикатуры как мгновенной реакции на современные события определяет ее манипулятивную функцию, направленную на создание у общества определенного отношения к какому-либо политическому или социальному явлению, либо действующему политическому деятелю. Основная задача большинства карикатур – это освещение важнейших событий и проблем общества, будь то предвыборная гонка, реформы, вопросы внешней и внутренней политики. Но кроме этого, карикатуры являются своего рода индикатором отношения населения к политику. Тим Бенсон считает сам факт появления таких изображений доказательством политического успеха политика [см.: 2, с. 107].

В данной статье нас будут интересовать проблемы, связанные с представлением 44-го президента США в политическом креолизованном тексте. Нам предоставляется возможность изучить и сопоставить те реакции на его действия, которые зафиксированы в карикатурах. Мы акцентируем внимание на сатирической политической графике США как страны, имевшей возможность постоянно сталкиваться с последствиями шагов своего президента как на бытовом, так и на макроэкономическом уровне.

Во время предвыборной программы бытовали карикатуры, в которых предвыборная гонка – это и движение скоростного поезда, и поездка на американских горках. На одной из карикатур (рис. 1) Б. Обама изображен на повозке, которая снабжена реактивным двигателем, на котором написано «импульс, толчок», а повозка Хиллари Клинтон запряжена волом по кличке «высокомерие». В данной политической графике в сатирической форме отражена политическая гонка кандидатов в президенты. Автор довольно точно подметил стремительный рост поддержки Б. Обамы среди граждан США. С этой позиции интересна и другая карикатура (рис. 2), на которой будущий президент изображен на поезде, ассоциируя предвыборную гонку с ездой на американских горках. Несмотря на то, что сам Б. Обама светится радостью победы, у его поезда довольно загнанный вид, а рядом с лозунгом Б. Обамы «Yes, we can!» («Да, мы можем!») расположен риторический вопрос «300 coasters in 32 days?» – «300 американских горок за 32 дня?», ставящий под сомнение успехи Б. Обамы.



Рис. 1



Рис. 2

В политической карикатуре уже достаточно давно существуют некоторые устойчивые метафорические переносы, например «lame duck», что переводится в нескольких значениях: 1) неудачник; «несчастненький», калека; 2) банкрот; разорившийся маклер; 3) непереизбранный член (конгресса, совета); государственный деятель или крупный чиновник, чье влияние сведено к нулю в связи с предстоящим уходом с занимаемого поста в результате поражения на выборах или отставки; 4) поврежденный самолет [5, с. 53]. Примечательно, что по отношению к Б. Обаме такие карикатуры появились еще до избрания его президентом. Но его изображают в виде только выплывшегося нервного утенка (рис. 3).



Рис. 3



Рис. 4

Другой метафорический перенос «a dark horse», что означает «темная лошадка». Обратимся к карикатуре на 44-го президента США. Б. Обама изображен в виде дикого мустанга, легко берущего барьер (рис. 4). Здесь, безусловно, присутствуют положительные смыслы, связанные с целым рядом успешных американских политиков, которые изначально считались «темными лошадками». Второй вектор положительной семантики связан с концептуальной моделью «Политика – это спорт» (в данном случае «скачки»). Образ полного сил жеребца, легко берущего препятствие, конечно, должен указать на неоспоримое лидерство сенатора Обамы (карикатура относится к выборам 2008 г.). Однако прагматика была бы исключительно положительной, если бы Б. Обама не был афроамериканцем. Поэтому в данном случае одновременно с силой и лидерством подразумеваются негроидное (а значит, низкое социальное) происхождение, чуждость американскому обществу, дикость и необузданность, которые могут привести только к бедам.

В начале первого президентского срока Б. Обама изображался положительно, чему способствовало использование в карикатурах образов уважаемых американцами политических деятелей. В этот период достаточно частыми были карикатуры, на которых Б. Обама изображался как приемник Джона Кеннеди (рис. 5, 6). Такие параллели не случайны, оба президента были выпускниками Гарварда, оба были сторонниками левых взглядов и были готовы проводить реформы Демократической партии. К тому же, во время предвыборной гонки, будущего 44-го президента США поддержали дочь и младший брат Дж. Кеннеди. Другой уважаемой личностью, использованной в карикатурах, стал Мартин Лютер Кинг и его знаменитая фраза «У меня есть мечта» (рис. 7, 8). Такие параллели способствовали популярности нового президента.



Рис. 5



Рис. 6

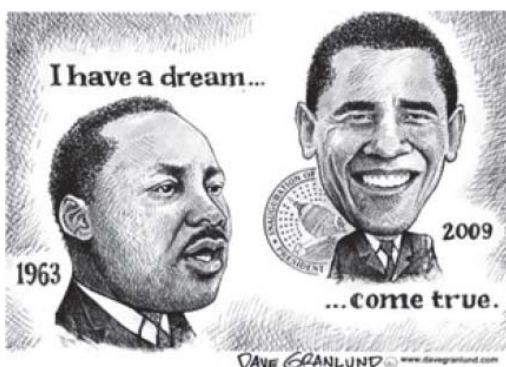


Рис. 7



Рис. 8

Еще одним сопоставлением, способствовавшим укреплению положительного образа Б. Обамы, были библейские сюжеты. В таких карикатурах он нередко представал как спаситель Америки. Его сравнивали с Иисусом (рис. 9), Х. Клинтон – Моисей пытается потопить Б. Обаму – Иисуса, но у нее ничего не выйдет. Миссия будущего президента – вывести страну из тяжелой экономической и политической ситуации.

В период второго президентского срока библейские сюжеты вновь проскальзывают в карикатурах, но теперь они имеют негативный окрас. Например, карикатура «Второе пришествие» («The second coming») имеет вроде бы положительное значение, если бы не сатиристическая подпись внизу «OK, This is too much» («Это уж слишком»), которая выражает резко негативную оценку происходящего (рис. 10).



Рис. 9



Рис. 10

Нельзя не обратить внимания на изменение риторики в отношении 44 президента США. С чем же это было связано? В первую очередь это было связано с неоднозначностью итогов реформ, проведенных в первый президентских срок. Другая серьезная проблема – дефицит бюджета. К тому же усугубляла ситуацию политическая ситуация не только внутри страны, но и на международной арене (расстрел посольства в ливийском Бенгази, взаимоотношения с Россией и т. д.). Изменение тональности отразилось в карикатурах. Например, проблема дефицита бюджета и попытки ее решения. Как известно, администрация президента решила повысить налоги, что привело к параллелям Б. Обамы с известным киноперсонажем – Гринчем, похитителем Рождества, так как такая мера была воспринята как попытка лишить граждан радости на Рождество (рис. 11). Другой образ – Санта Клаус, с огромным мешком «Расходы США» на санях, которые везут богатые (рис. 12). Им предстоит вывести экономику из трудностей. Еще больший негативизм придает этой графике лозунг предвыборной кампании «Forward!!» («Вперед»).



Рис. 11



Рис. 12

В целом образы были достаточно мягкие или двусмысленные намеки в гифке. Был период, во время второй президентской кампании, когда его считали единственно разумным кандидатом среди «галдящих неразумных детишек» (рис. 13).

Но переломным моментом становится обострение внешнеполитической ситуации в стране в 2014 г. По мнению Е. В. Шустровой, никогда еще Барак Обама не представал так часто в образе мошенника, причем агрессивного и свято верящего в свою богоизбранность, уникальность, но при этом осознающий свои идиотизм, ложь и пытающегося обвинить в этом всех окружающих, но только не себя [4, с. 85]. Президента прямолинейно называют «Американским идиотом» (рис. 14).



Рис. 13



Рис. 14

Характеризуя внешнюю политику, Б. Обаму изображают в виде циркача, жонглирующего военными силами США, НАТО и СМН (рис. 15). А также в виде продавца, торгующего вместе с Джеймсом Кэмероном демократическими ценностями (рис. 16).



Рис. 15



Рис. 16

Во внутренней политике Б. Обама выступает вместе с рядом лиц. На рис. 17 он изображен вместе с Кэтлин Сибелиус – американским политиком-демократом, до недавнего времени занимавшей пост министра здравоохранения и социальных служб США. Они номинируются на следующие призы: участие в лучшей афере, выдумке, лжи; лучший мошенник; лучший мошенник второго плана. Картина называется «American Hustle» – «Развод клиента по-американски».

В качестве других сопровождающих президента выступают Хиллари Клинтон, Джозеф Байден, Эрик Холдер, Гарри Рид, Нэнси Пелоси. Их изображают либо идиотами, либо стервятниками над истекающим кровью дядей Сэмом (рис. 18), либо драконом, пытающимся

догнать и уничтожить то, что еще осталось от рабочих мест, возможности инвестиций и бизнеса в США (рис. 19).

Выше уже говорилось, что Б. Обама сравнивался в выдающимися политическими деятельности американской истории. Сейчас же параллели проводятся с Гитлером, Сталиным, Лениным, Мао Цзэдуном. А также отсылают к конкретному политическому скандалу Р. Никсона, который ушел в отставку из-за Уотергейтского скандала. Только он распорядился прослушивать только один кабинет, а Б. Обама прослушивает всю страну (рис. 20).



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20

В последние месяцы своего президентства Б. Обама изображался в американской карикатуре как преступник, провоцирующий ненужное насилие. Он превратился в политика, замкнутого на своей лжи, чьи действия имеют роковые, фатальные последствия и для мира, и для США. Одновременно он продолжает лицемерно извиняться, лить слезы не по тому поводу. Он пытается переложить свою вину на всех и вся (в том числе и на В. В. Путина) и при этом полностью игнорирует выносимые из самолета гробы американских солдат или пылающий или избитый земной шар (рис. 21). Это политик, бесконечно вспоминающий о своей Нобелевской премии мира и одновременно провоцирующий уставшего, состарившегося, измученного Дядю Сэма на новые вооруженные конфликты (рис. 22). Все чаще возникает ассоциативная линия с вампиром или воплощением Антихриста, вводящая дегуманизирующую прагматику чужого, врага (рис. 23, 24).



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24

Таким образом, в данной статье была сделана попытка проанализировать эволюцию отношения граждан США к политике 44-го президента на основе политического креолизованного текста. Обращение к графическому материалу [6–9] позволяет иначе оценить реакцию на политику президента, лучше понять ее на основе визуальных источников. В американской политической литературе были периоды либо позитивного, либо нейтрального, либо открыто агрессивного отношения к Б. Обаме.

1. Надточева Е. С. Барак Обама в американской и российской политической графике / Е. С. Надточева, А. П. Чудинов, Е. В. Шустрова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2017. – № 2. – С. 12–25.
2. Тихонова С. А. Барак Обама как мишень прецедентности в политической карикатуре США / С. А. Тихонова // Политическая лингвистика. Разд. 2. Политическая коммуникация. – 2013. – № 1 (43). – С. 107–114.
3. Шустрова Е. В. Карикатурные образы Барака Обамы // Политическая лингвистика. – 2012. – № 1. – С. 74–84
4. Шустрова Е. В. Холодное лето 2014-го: Барак Обама в американской карикатуре / Е. В. Шустрова // Политическая лингвистика. Разд. 1. Теория политической лингвистики. – 2014. – № 3 (49). – С. 85–95.
5. Шустрова Е. В. Языковая игра в американской политической карикатуре на Барака Обаму / Е. В. Шустрова // Политическая лингвистика. Разд. 1. Теория политической лингвистики. – 2012. – № 4 (42). – С. 52–64.
6. Funny caricature [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.allfunnycaricatur.blogspot.com> (2.12.2017). – Загл. с экрана.
7. Court Jones: caricature and illustration [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.courtjones.com> (27.11.2017). – Загл. с экрана.
8. Kaltoons: The Official Site of Kevin Kallaugher [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kaltoons.com> (7.12.2017). – Загл. с экрана.
9. Baltimore Caricatures Maryland Portraits by Jerry Breen V [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newbreen.com> (4.12.2017). – Загл. с экрана.

Красильникова Е. В.

Тверская государственная сельскохозяйственная академия

К ВОПРОСУ ОБ ЭКОЛОГИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

2017 год, объявленный в нашей стране Годом экологии, был отмечен возросшим интересом к экологическим проблемам, прежде всего, к проблеме разрушения природной среды в условиях глобализирующегося и технизирующегося современного общества.

Понимание экологии как науки о взаимодействиях живых организмов и их сообществ между собой и с окружающей средой, предложенное немецким биологом Эрнстом Геккелем еще 1866 г., сохраняется и в современном знании. Вместе с тем данное понятие, на наш взгляд, должно охватывать пространство значительно больше того, что заложено в качестве предметного поля для такой традиционной науки, как экология. В свое время академик Д. С. Лихачев, введший в научный оборот понятие «экология культуры», отмечал, что наука экология не должна замыкаться только задачами сохранения окружающей нас биологической среды. «Человек живет не только в природной среде, но и в среде, созданной культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды задача не менее важная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда не менее необходима для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, следованию заветам предков, для его нравственной самодисциплины и социальности» [5, с. 21]. Вместе с тем ученый с сожалением отмечал, что вопрос о нравственной экологии не только не изучается, но даже и не поставлен: «Изучаются отдельные виды культуры и остатки культурного прошлого, вопросы реставрации памятников и их сохранения, но не изучается нравственное значение и влияние на человека всей культурной среды в ее целом, ее воздействующая сила» [5, с. 21].

Можно ли сегодня с уверенностью утверждать, что в современном гуманитарном знании проблема экологии культуры обрела свое достойное место среди других проблем? На наш взгляд, это не совсем так. В данном случае корректнее говорить о возросшей актуальности этой проблемы, обусловленной продолжающимся кризисом культуры, разрушением базисных духовных ценностей, традиционной социокультурной среды.

Одним из важных инструментов поддержания культуры как особого образа жизни человека, сохранения его культурного пространства выступает историческая память. Существует множество вариантов трактовки категории «историческая память». Большая часть ученых сходятся в определении ее как «способности общественных субъектов сохранять и передавать из поколения в поколение знания об исторических событиях, исторических деятелях, о национальных героях, о традициях и коллективном опыте освоения социального и природного мира, об этапах, которые прошел тот или иной этнос, нация, народ в своем развитии» [1, с. 5]. Значение исторической памяти можно сравнить с идентификационным кодом, столь необходимым для сохранения социокультурной идентичности разных народов. В условиях глобализации, стирания национально-культурных различий потребность в исторической памяти как гаранта социокультурной идентичности еще более возрастает. Последнее ставит на повестку дня ту же проблему экологии культуры, о которой в свое время писал Д. С. Лихачев. В данном случае экология исторической памяти выступает как важная составляющая экологии культуры в целом.

Коллективная историческая память традиционно рассматривалась как один из ключевых механизмов соединения людей этническими и культурными связями. Так, например, еще в XIX в. основатель философии либерализма Джон Стюарт Милль говорил, что «самой сильной из всех является идентичность политических предшественников; наличие национальной истории, а, следовательно, общие воспоминания; коллективные гордость и унижения, радость и сожаление, связанные с тем, что случилось в прошлом». Культурно-интеграционная функция коллективной исторической памяти во многом объясняется ее ментальной природой, глубинными основами коллективного сознания, из которых произрастает собственно историческое сознание.

В современном гуманитарном знании под менталитетом принято понимать исторически сложившуюся структуру, определяющую строй мыслей, чувств, поведения, формирующую систему ценностей, норм индивида или социальной группы. Ментальная форма закрепления исторического опыта наших предков определила основной вектор развития человечества, главной ценностью которого становится сначала сохранение жизни, (прежде всего, жизни коллектива), а позже – сохранение и поддержание своего культурно-исторического лица.

Сегодня особо актуальным становится отношение к ментальности как институту, отвечающему за сохранность традиций, выступающему в роли «инстанции, которой дано право легитимировать те или иные начинания, давать им духовную санкцию, освящать или, напротив, отлучать их» [3, с. 68]. На наш взгляд, именно этим объясняется позиция отдельных ученых, склонных к трактовке ментальности как категории нравственной, обеспечивающей сохранность историко-культурной памяти. «Только при этих условиях менталитет может выполнять функции критериальных оснований по отношению к индивидуальному и общественному сознанию» [2, с. 60].

Вместе с тем, несмотря на устойчивые ментальные основания исторической памяти, сегодня мы становимся свидетелями ее разрушения. В связи с этим справедливо поставить вопрос о возможности кардинального изменения самой ментальности. Окажемся ли мы в ближайшее время свидетелями иной постсоветской ментальности с новой (искаженной) исторической памятью? С одной стороны, кардинальные перемены противоречат самой природе ментальности, назначение которой оставаться «своеобразной памятью народа о прошлом, психологической детерминантой поведения миллионов людей, верных своему сложившемуся «коду» в любых обстоятельствах, не исключая и катастрофические» [3, с. 68]. С другой стороны, как показала практика последних лет, даже такая устойчивая категория, как ментальность, представляет собой феномен, способный испытывать воздействие извне, со стороны достаточно агрессивной постиндустриальной потребительской культуры.

В этой связи считаем, что помимо «ментальных гарантий» необходимы дополнительные усилия для поддержания должной исторической памяти, способной сохранить социокультурную идентичность. В реабилитации исторической памяти как идентификационного кода особую роль, на наш взгляд, призваны сыграть образовательные институты.

Многие ученые современный процесс образования справедливо сравнивают с процессом социокультурной идентификации, под которым понимают: формирование осознания своей

принадлежности к определенной группе, позволяющее солидаризироваться с ее идеалами, стандартами; выработку эмоционально-ценностного отношения к своей группе (ощущение адекватности); реализацию соответствующих сценариев и способов поведения внутри и вне своей группы. Понятие группы в данном случае может обозначать и конкретное профессиональное сообщество, и, в широком смысле, культурную общность – страну-отечество. В последнем случае особую роль должен сыграть процесс формирования исторической памяти. Ключевое место здесь, безусловно, должно принадлежать предмету «Отечественная история». В системе высшего образования задачу формирования исторической памяти решают и такие дисциплины, как культурология, социология, политология.

Опыт педагогической работы преподавателей кафедры гуманитарных наук Тверской ГСХА показал, что процесс формирования исторической памяти становится более эффективным, когда он выходит за рамки аудиторных занятий [4]. В данном случае имеется в виду внеаудиторная работа, включающая различные формы: выездные лекции-экскурсии, научно-студенческие конференции, проектная деятельность студентов и т. д. Эти и другие формы работы с учащимися проводятся в рамках КПЦ – культурно-просветительского центра, созданного на базе кафедры гуманитарных наук.

В свое время основными задачами культурно-просветительского центра были заявлены: гражданско-патриотическое воспитание студенческой молодежи, погружение в историческое прошлое страны и своего края, ориентация в проблемах современной социокультурной действительности; формирование национальной идентичности, знакомство с другими национальными культурами, воспитание толерантности; духовно-эстетическое и этическое образование, развитие креативности, расширение кругозора. Не трудно заметить, что все эти задачи нацелены на формирование именно исторической памяти как идентификационного показателя современной молодежи.

В первые годы (КПЦ существует с 2010 г.) деятельность центра заключалась в проведении отдельных мероприятий, которые позднее оформились в проекты: «Исторические юбилеи», «Мир русской усадьбы», «Святые места России», «Парад культур», «Культурное пространство малых городов России», «Семья-династия в историческом и современном пространстве российской культуры», «Знаковые имена и памятники Тверского края».

В числе важных мероприятий, формирующих историческую память, хочется отметить экскурсию на Бородинское поле, посвященную 200-летию Отечественной войны 1812 г.; круглый стол, посвященный 200-летию Царскосельского лицея; экскурсии, приуроченные 1150-летию российской государственности (Владимир-Суздаль), 400-летию династии Романовых (Кострома – Ипатьевский монастырь). Эти мероприятия, напрямую (очно) знакомявшие студентов с памятниками исторического прошлого, безусловно, способствовали формированию исторического сознания, необходимого условия гражданской идентификации молодых людей.

Особой популярностью среди студентов пользуются мероприятия, проводимые в рамках проекта «Мир русской усадьбы». В период с 2013 по 2017 г. студенты посетили Кузьминки (усадьба Голицыных), Архангельское (усадьба Юсуповых), Кусково (усадьба Шереметевых), Остафьево (усадьба Вяземских), Абрамцево (усадьба Аксаковых), Шахматово (усадьба А. Блока). Главным итогом экскурсий стал выбор студентами научно-исследовательских тем, посвященных различным аспектам усадебной культуры.

Представляется, что в российской межконфессиональной культуре, историческое сознание плотно пересекается с религиозным сознанием. Отечественная историческая память – это память и о сакральных местах России. Проект «Святые места России», в рамках которого студенты посетили Троице-Сергееву Лавру, Иосифо-Волоцкий монастырь, Новый Иерусалим, Нило-Столобенская пустынь предоставил студентам соприкоснуться с религиозной духовной культурой, ее ценностями, сориентироваться в сложных вопросах института религии, его истории становления и развития.

Оценить уровень исторической памяти помогли такие проекты, как «Культурное пространство малых городов России», «Семья-династия в историческом и современном пространстве российской культуры». В рамках последних проектов студенты обратились и к изучению истории своей малой родины и семьи. Они самостоятельно подбирали материал, позволивший реконструировать региональную историю, знаковые события и памятники малой родины, современное состояние родных городов (Ржев, Кашин, Осташков, Кимры, Бежецк, Удомля и т. д.), генеалогическую историю своего рода.

Усилий одних преподавателей-гуманитариев не достаточно в решении задачи формирования и сохранения исторической памяти. Безусловно, подобная задача должна решаться при активном участии государства и институтов, реализующих единую стратегию развития исторического сознания молодежи.

1. Ахметшина, А. В. Понятие «историческая память» и ее значение в современном российском обществе / А. В. Ахметшина // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. XXXVIII междунар. науч.-практ. конф. № 6(38). – Новосибирск: СибАК, 2014. – С. 5–11.

2. Баглиева, А. Ментальность как базовая константа этнонационального сознания / А. Баглиева // Человек и труд. – 2009. – № 9. – С. 54–58.

3. Игнатенко Т. И., Менталитет как форма социокультурной преемственности / Т. И. Игнатенко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2009. – № 2. – С. 66–70.

4. Красильникова, Е. В., Тюлина, А. В., Кольцова, А. А. К вопросу о формировании идентичности молодежи в условиях становления гуманистической модели образования / Е. В. Красильникова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – URL: www/science-education.ru/129-21701 (дата обращения: 20.10.2017).

5. Лихачев, Д. С. Экология культуры / Д. С. Лихачев // Памятники Отечества. – 1980. – № 2. – С. 16–27.

Лазарев С. А.

*Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет*

«ВИЛОЧНОЕ ВОССТАНИЕ» ГЛАЗАМИ ОЧЕВИДЦА

Очевидцем является мой дальний родственник – Шилов Алексей Иванович, 1890 г. р. Он относился к той категории людей, которые, попав под государственную программу ликвидации неграмотности, не только открыли для себя огромный мир печатного слова, но и сами решили оставить свой след в области литературы. Год за годом Алексей Иванович записывал свои впечатления о происходивших вокруг событиях то в форме дневниковых записей, то в форме рассказов, которые он называл «Быль». Вскоре таковых набралось на четыре большие амбарные книги, каждую из которых он аккуратно пронумеровал. Вряд ли, конечно, он всерьез хотел стать писателем, прекрасно осознавая свою малограмотность, но тяга к красивому слогу у него явно прослеживалась. При любой возможности он прибегал к поговоркам и образным выражениям, считая, что тем самым украшает текст и облегчает чтение. Иногда это действительно было к месту, но чаще всего вызывало улыбку из-за явного стремления придерживаться «высокого литературного стиля». Но, повторяю, не стремление стать писателем двигало Алексеем Ивановичем, а желание зафиксировать письмом те тектонические сдвиги, которые шли в стране и отражались на судьбах людей, его родных и близких. Он рассчитывал, что может быть кто-нибудь когда-нибудь сумеет придать его записям более-менее литературную форму, и его рукописные «книги» обретут-таки печатный вид. И когда в 1955 г. стало известно, что мой отец, Александр Иванович Лазарев, стал аспирантом Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, А. И. Шилов решил действовать. Он переслал бандеролью свои ценные записи, дав ученому племяннику полный карт-бланш на их литературную обработку.

Мой отец оказался в непростой ситуации. Как филолог он прекрасно понимал, что присланные материалы не представляют никакой литературной ценности, но прямо сказать об этом А. И. Шиллову, означало смертельно его обидеть. Я не знаю, как папа вышел из этой ситуации, но амбарные книги на долгие годы осели в его архиве. Мне ничего не известно о том, как Александр Иванович использовал полученные материалы, и что он намеревался с ними сделать. Мне он ничего о них не рассказал даже тогда, когда я поступил на исторический факультет, а потом и в аспирантуру МГПИ. Возможно, его сдерживал тот факт, что своей специализацией я выбрал антиковедение, и проблемы отечественной истории, по мнению папы, были далеки от моих научных интересов. Но когда эти материалы все же попали мне в руки, я сразу осознал их ценность именно как исторического источника. Мы, историки-антиковеды, не избалованы обилием артефактов, поэтому любой осколок прошлого бережно нами каталогизируется, классифицируется и анализируется. Нет незначимых находок, всё имеет свою цену. Поэтому мемориальные записи А. И. Шилова, на мой взгляд, достойны самого пристального изучения, и место им, конечно, не в частном, а в государственном архиве. И я непременно сдам их туда, где им определят дело, внесут в опись, пронумеруют листы и официально введут в научный оборот. Но уже сейчас я не избежал соблазна воспользоваться полученными материалами, чтобы расширить знания об одной малоизвестной странице нашей истории и Гражданской войны – «Вилочном восстании».

В рамках политики «военного коммунизма» в начале января 1919 г. советской властью была введена продовольственная разверстка (продразверстка), призванная решить острую проблему снабжения городского населения и армии продовольствием, прежде всего зерном. В принципе, это было продолжением старой практики изъятия у крестьян хлеба в чрезвычайной ситуации войны. Впервые к нему прибегло еще царское правительство в декабре 1916 г. Но если раньше экспроприация сопровождалась денежной компенсацией или обменом на необходимые крестьянам промышленные товары, то сейчас, в условиях разрухи и гражданской войны, хлеб изымался фактически бесплатно. Кроме того, речь шла уже не об излишках, а обо всем зерне, произведенном крестьянином. Естественно, такая политика встретила отчаянное сопротивление, и практически на всей территории, контролируемой Советской властью, вспыхнули крестьянские восстания. Одно из них, в марте-феврале 1920 г., охватило территорию Закамья, уезды Уфимской, Казанской и Самарской губерний. Из-за того, что главным оружием повстанцев были вилы и топоры, это выступление получило название «Вилочное восстание».

О нем известно немного, и практически все публикации, посвященные этому эпизоду гражданской войны, опираются на работы двух авторов – Р. Б. Гайнетдинова и М. М. Кульшарипова [1; 4]. Есть смысл привести их основные положения.

Восстание началось в начале февраля 1920 г. в русском селе Новая Елань, куда прибыл продотряд с задачей забрать у крестьян 5 535 пудов зерна. Как это часто бывало, такая норма сдачи была установлена «с потолка» и явно превышала экономические возможности крестьян. Однако возглавлявший отряд продуполномоченный Пудов был настроен весьма решительно, и чтобы добиться от крестьян выдачи установленной нормы зерна, не постеснялся прибегнуть к системе заложничества, заперев в холодном амбаре 20 человек, в том числе двух женщин. Попытки крестьян решить дело миром встретили резкий отказ и угрозу применить оружие. Последней же каплей, переполнившей чашу терпения крестьян, послужило поведение красноармейцев, ссыпавших отобранный хлеб прямо на снег, причем в одну кучу сыпали рожь, ячмень и пшеницу. Всем крестьянам стало ясно, что выращенное тяжкими трудами зерно в лучшем случае пойдет на фураж, в худшем – в навоз.

Вооруженная вилами и топорами толпа разгневанных людей двинулась к амбару и, разоружив охрану, освободила односельчан-заложников. Во время столкновения было убито четверо продотрядников, остальным, в том числе и уполномоченному Пудову, удалось бежать из села и добраться до Чистополя.

Узнав о произошедшем в Новой Елани, крестьяне двух других сел – Кузайкино и Бута – также взялись за колья и вилы. Власти попытались предотвратить бунт, однако прибывшие в Новую Елань 9 февраля начальник Мензелинской уездной ЧК Головин и начальник Заинской милиции Корнилов в ходе переговоров были убиты повстанцами. В стычках с крестьянами погибло еще несколько продотрядников, остальные бежали.

Теперь крестьянам терять было нечего и восстание стремительно разрасталось. Волнения охватили 22 волости в Бугульминском уезде, 12 – в Чистопольском, 25 – в Мензелинском. Постепенно огонь крестьянской войны распространился на все Закамье и с юго-востока современного Татарстана, где она началась, перекинулся на запад современного Башкортостана – Белебеевский, Уфимский и Бирский уезды Уфимской губернии. Всего в «Вилочном восстании» по приблизительным оценкам приняло участие около 50 тысяч человек. (По данным руководителей восстания, в нем участвовало более 60 тысяч человек. По данным ВЧК – от 25 до 30 тысяч. Истина, очевидно, где-то посередине).

И если поначалу восстание носило стихийный характер, то вскоре нашлись и свои лидеры, которые попытались организовать восставших и выступить с требованиями к Советской власти. Одним из таких лидеров стал бывший фельдфебель царской армии Алексей Милованов. Вместе со своими соратниками, бывшим колчаковским офицером М. Никоновым и юнкером К. Крапивиным, он в Заинске создал центральный штаб восстания. По другим сведениям, штаб восставших находился в селе Бакалы Белебеевского уезда. Хотя вполне возможно, что здесь речь идет о двух разных центрах восстания. Позднее организацию восстания попытались присвоить себе эсеры, дав ему свое название – «Черный орел и земледелец».

Создание штаба привело и к формулировке требований восставших: отмена продразверстки, изгнание коммунистов из Советов, свобода торговли, свобода вероисповедания и др. Были предприняты меры для переманивания на свою сторону красноармейцев, для чего выпускались листовки следующего содержания: «Как коса, скашивают вас неприятельские пули. Эти

пули предназначены коммунистам, а вы вместо них подставляете свою грудь. Коммунисты уверяют вас, что делают все для рабочих и крестьян, но это неправда. Здесь, в тылу, они обиравут до нитки ваших родителей, отбирают до зернышка весь хлеб, складывают его в складах, где он сгорает, гниет, а рабочие, крестьяне и красноармейцы голодают» [3]. С просьбой поддержать борьбу против «безбожников-коммунистов» обратились к татарскому и башкирскому населению региона, ссылаясь на слова ишана Бадреддина, что «уничтожение одного безбожника-коммуниста равносильно хождению на поклон к гробнице пророка Магомета» [7].

Понимая, что одними вилами с властью не справиться, повстанцы предприняли меры к вооружению своих отрядов, хотя результаты были неутешительны: удалось достать только два пулемета и около 150 винтовок. Силы были явно неравны. Невольно начинаешь сочувствовать восставшим, тем более, что причинами, подтолкнувшими их к выступлению, стало отчаянное положение и грубое, несправедливое отношение властей. Это потом будут предприняты попытки приписать повстанцев к кулакам, а восстание, соответственно, назвать кулацким. А сейчас даже член коллегии Самарского губпродкома А. В. Зув признавал, что восстание «это не происки кулаков, а стихийное движение широких трудовых крестьянских масс, выражающих недовольство и протест» [8]. Однако, сочувствуя восставшим, нельзя не признать тот факт, что и с их стороны была проявлена исключительная жестокость. Восставшие безжалостно и издевательски расправлялись не только с представителями советских и партийных органов, но и с членами их семей, подчас не жалея даже детей.

В это время резко обострилась ситуация на советско-польском фронте. Польские войска перешли в наступление и серьёзно продвинулись по территории Белоруссии и Украины. Воспользовавшись этим, на Юге России активно собирал силы барон П. Н. Врангель, создавая из разрозненных деникинских дивизий дисциплинированную и боеспособную армию. В этих условиях крестьянское восстание в тылу грозило большими проблемами для советской власти. Вот почему на его подавление были брошены регулярные воинские части в составе 2-й дивизии Туркестанского фронта, частей Приуральского сектора войск внутренней охраны, батальонов Башкирского ЧК и Уфимского губернского ЧК. Всего силы карателей состояли из 6 372 штыков, 816 сабель, 79 пулеметов, шести орудий, двух бомбометов и бронепоезда. Наиболее ожесточенные бои проходили в селениях Заинске, Шугане, Кармалах, Казанчах, Бакалах. К середине марта восстание было полностью подавлено. В ходе карательной операции было сожжено более 100 деревень, убито свыше 3000 человек и около тысячи человек арестовано.

Но надо сказать, что советская власть чувствовала за собой вину в развязывании конфликта, поэтому наказание уцелевших бунтовщиков было менее строгим, чем того можно было ожидать. Многие крестьяне, участвовавшие в восстании, получили лишь небольшие сроки лишения свободы, большинство же вообще было амнистировано. Так, Чистопольский ревтрибунал 3 февраля 1921 года осудил жителей деревни Новая Елань за участие в восстании и убийство чекиста М. Головина следующим образом: из 36 подсудимых к расстрелу было приговорено 8 человек (четверо – заочно); 4 человека оправдали, 14 тут же амнистировали [6]. Не менее показательным является и наказание продуполномоченного Пудова, чьи необдуманные действия, фактически, спровоцировали начало восстания. Его приговорили к 10 годам лишения свободы.

Таковы имеющиеся у нас факты о «вилочном восстании», одном из многих крестьянских восстаний того смутного времени. Записи А. И. Шилова не вносят ничего принципиально нового в объяснение причин и хода восстания, но позволяют взглянуть на разворачивающиеся события глазами непосредственных свидетелей. Именно свидетелей, потому что сам Алексей Иванович во время описываемых событий находился в Красной армии, но поддерживал связь с земляками и, вернувшись со службы, записал рассказы очевидцев в свою тетрадь. И написанному им можно верить, поскольку там указаны конкретные фамилии и такие факты, о которые мог поведать только непосредственный участник событий.

Как красноармеец, А. И. Шилов выступает против восстания и осуждает восставших, отпуская в их адрес весьма нелестные характеристики. При этом он с пониманием относится к введению продразвёрстки, которую называет «Красной метлой». Очевидно здесь сказалась работа армейских политработников, убедивших мобилизованных крестьян в необходимости изъятия излишков хлеба, в первую очередь у зажиточных и кулаков, «в исключительно трудных условиях борьбы с врагами». Но, признавая необходимость продразвёрстки, А. И. Шилов не может не указать на случавшиеся перегибы в деятельности продотрядов. В своих записках он приводит случай, ставший в какой-то мере хрестоматийным при описании творившихся зло-

употреблений. Вдова, обремененная детьми, с вечера засеяла муки, завела квашню, чтобы испечь хлеб, но утром является продотряд и всё подчистую забирает: весь запас зерна, муки и даже то, что приготовлено для выпечки. Хозяйка кричит, обливается слезами, умоляет хоть что-то оставить для детишек, но все её причитания остаются без ответа. Уносят всё!

Далее А. И. Шилов, опираясь на показания очевидцев, описывает ход «вилочного восстания» в его родном селе – Новошешминске Чистопольского кантона Казанской губернии (с мая 1920 г. – Автономной Татарской Советской Социалистической Республики). Насколько мне известно, других данных о восстании в этом регионе нет, и это делает записи Алексея Ивановича уникальным историческим источником. Согласно его сведениям, жителей Новошешминска втянул в восстание отряд повстанцев, прибывший из соседней Петропавловки в феврале 1920 г. Во главе отряда стоял белогвардейский офицер, некий Седов. Ударив в набат в двух церквях, прибывшие подняли тревогу и собрали у бывшего волостного правления довольно большую толпу местных жителей. Среди собравшихся, по словам А. И. Шилова, было много дезертиров, до этого прятавшихся в потайных убежищах, а потому обросших бородами, нечёсанных и чумазых. Именно они прежде всех присоединились к пришедшим повстанцам. Упоминание дезертиров, как участников «вилочного восстания», не встречается в работах других авторов, а потому заслуживает особого внимания. Некоторые дезертиры прихватили с собой огнестрельное оружие, но большинство такового не имело и вооружились вилами, топорами, лопатами, а то и просто палками разной длины.

Среди собравшихся новошешминцев нашлись скептики (в основном люди пожилого возраста), которые стали уговаривать односельчан не принимать участие в восстании, называя его делом глупым и неорганизованным. Однако заведенная масса была слишком возбуждена, чтобы внимать трезвым речам, и более того, стала грозить расправой тем, кто к восстанию не присоединится.

Было решено отправить на помощь повстанцам всех добровольцев, рассадив их по подводам, из расчета 4–5 человек на каждую, и обязав пожилых мужиков и стариков вступить в подводную команду. Всего набралось около 250 подвод, что позволяет предположить численность повстанцев примерно в 1–1,5 тыс. человек. Среди тех, кого обязали везти подводу, оказался и Григорий Антонович Козлов, судя по всему, противник участия в восстании. Во всяком случае, пять его сыновей участия в восстании не принимали и спрятались, чтобы их силой не заставили вступить в ряды повстанцев. Это самым трагическим образом скажется на судьбе их отца.

Колонна направлялась в Чистополь, второй по значению город Казанской губернии с населением почти в 300 тыс. человек. По пути прошли несколько деревень и нигде не встретили сопротивления. Деревенская верхушка, «кулаки и подкулачники» как их называет А. И. Шилов, откровенно сочувствовала восставшим, но о присоединении к колонне ничего не сообщается. У деревни Каргали, что находилась в 25 км от Новошешминска, повстанцев встретил полк вооруженных солдат, посланный из Чистополя им навстречу. Однако солдаты, мобилизованные из местных жителей, в бой вступать не стали; часть разошлась по домам, а некоторые и вовсе присоединились к восставшим. В Каргали при волостном правлении было арестантское помещение, куда посадили неуспевших убежать партийных и советских служащих, сельских активистов, всего, по некоторым данным, 5 человек.

Узнав о случившемся, казанские власти поняли, что пока не поздно надо принимать решительные меры. Поскольку опора на местные силы оказалась ненадежной, решили привлечь для подавления восстания интернациональные отряды – венгров, или как их тогда еще называли, мадьяр. А. И. Шилов указывает на целый полк, составленный из мадьяр, с двумя артиллерийскими орудиями. В других документах, посвященных «вилочному восстанию», об этом полке ничего не говорится, что заставляет если не усомниться в сведениях Алексея Ивановича, то, во всяком случае, продолжить исследование в этом направлении. Сам факт привлечения венгров к карательной операции не вызывает удивления. Большевики активно включали вчерашних военнопленных в состав Красной армии, иногда за идею, но чаще всего за весомую плату. Известно, например, что в апреле-мае 1918 г. рядовой боец красного интернационального отряда в Сибири получал жалованье в 50–60 раз больше рядового стрелка антибольшевистского чехословацкого корпуса (250–300 руб. в месяц против 5) [2]. Всего во время гражданской войны было создано свыше 370 отрядов, рот, батальонов, легионов, полков, бригад и дивизий из латышей, венгров, сербов, китайцев и других иностранцев. В них, а также в других частях РККА в разное время служили до 300 тыс. иностранных наемников [5]. И охотнее всего такие «интернациональные бригады» использовались для подавления внутренних врагов. Особой

жестокостью в этом плане отличались китайские карательные отряды, хотя и другие «интернационалисты» не относились к местному населению с особой лояльностью.

На территории Казанского военного округа находились до 300 тысяч военнопленных, большей частью из австро-венгерской армии. В Самаре был даже создан Совет австро-венгерских рабочих и солдатских депутатов. Поэтому совсем не исключено, что в составе Казанского губЧК имелся интернациональный полк, составленный из венгров. Во всяком случае, точно известно, что годом ранее, в 1919 г., в подавлении такого же крестьянского, так называемого «чапанного восстания», принимал активное участие интернациональный отряд Самарского губ ЧК во главе с венгром Эрнстом Шугаром.

Появление карательного отряда совершенно деморализовало повстанцев, так что они бежали из Каргали, даже не вступив в бой. Но перед бегством все же расстреляли пять пленников, заставив их самих вырыть себе могилу в мерзлой земле. После чего к яме был подведен Г. А. Козлов, тот самый подводчик из Новошешминска. Неизвестно, почему остановились именно на нем. Инициатором расстрела выступил его односельчанин, бедняк, бывший пастух коровьего стада, некий Иван Лаптев. Возможно им двигала какая-то давняя обида, вызванная ссорой или еще чем-то нам неизвестным, но официально он обвинил Г. А. Козлова в том, что его сыновья сбежали и не поддержали восстание. Понятно, что это было надуманное обвинение, под которое можно было подвести очень многих крестьян. Однако Лаптев, воспользовавшись ситуацией, свел с Г. А. Козловым свои старые счеты и лично расстрелял его из нагана.

Полк карателей стал преследовать отступавших повстанцев, но, недоходя до Новошешминска километра полтора, наткнулся на ружейный огонь из-за зарослей и построек. Легко подавив сопротивление, мадяры развернули два орудия и дали несколько залпов по деревне. Запылали дома. Солдаты разбились на отдельные отряды и с разных сторон вступили в Новошешминск. Идя по улицам с винтовками наизготовку, они стреляли без разбору во всех, кто попадался на глаза, не делая исключений ни для стариков, ни для женщин, ни для детей. Кроме того, скорее всего попутно поджигали дома, поскольку сильный огонь сразу запылал в разных местах. Люди, спасаясь от пожара, перебегали через улицу и здесь-то их и настигали пули. В двух или трех домах были больные, которые не могли самостоятельно выбраться из дома и сгорели заживо. Всего, по данным А. И. Шилова, погибло около 30 мирных жителей. Дотла сгорело несколько десятков домов с придворными надстройками.

Совсем иные данные были приведены в местной печати. Газета сообщала, что при подавлении восстания в Новошешминске «от двух случайных артиллерийских выстрелов сгорело два дома и было убито два человека».

Другая судьба была у еще одной мятежной деревни – Петропавловки. Её жители, при приближении карательного отряда, не только не стали открывать ружейный огонь, а наоборот, встретили солдат хлебом и солью, поднесенном на полотенце. Убитых и пожаров в этой деревне не было, хотя, в отличие от новошешминцев, петропавловцы отнеслись к продотрядовцам гораздо жестче. Двух человек они вообще убили и засунули под лед реки Шешмы.

На восстановление порядка в Чистопольском кантоне у властей ушло не больше недели. Чуть больше понадобилось для того, чтобы выловить всех дезертиров и активных участников «вилочного восстания», которые были арестованы и этапированы через Чистопольскую тюрьму в Казань. Впрочем, в заключении они оставались недолго, поскольку вскоре попали под майскую амнистию и мирно разошлись по домам. Наказаны были лишь трое новошешминцев: двух человек расстреляли, а один получил тюремный срок. Из жителей Петропавловки к тюремному заключению были приговорены 3 или 4 человека.

Что из написанного А. И. Шиловым правда, а что нет, сейчас сказать, конечно, сложно. Смущает то обстоятельство, что явно описывая «вилочное восстание», он относит его к 1919 г., когда состоялось другое, «чапанное восстание». Возможно, находясь в описываемое время в Красной армии, он жадно ловил известия из родных мест и у него произошло напластование одних воспоминаний на другие. Отсюда, очевидно, и упоминание о карателях мадярах, чье участие в подавлении «чапанного восстания» имеет документальное подтверждение [5]. В этой связи вызывает интерес один эпизод, связанный с арестом и отдачей под трибунал командира отряда Эрнста Шугара. Его обвиняли в самосуде и расстреле бойца батальона Владимира Марковина. Причина такого сурового наказания не раскрывалась, но приговор был единодушно поддержан всеми красноармейцами батальона. Записи А. И. Шилова могут пролить свет на это темное дело. Он описывает случай изнасилования девушки одним из бойцов карательного ба-

тальяна. Девушка оказалась не робкого порядка и обратилась к начальству с просьбой наказать насильника. Имени его она не знала, но опознать могла. Солдат выстроили на площади в две шеренги и девушка, пройдя перед строем, уверенно указала на одного из них. Тот, конечно, стал всё отрицать. Тогда девушка заявила, что, оказывая насильнику сопротивление, она укусила его за левую руку, чуть выше запястья. И действительно у бойца обнаружили отчетливый отпечаток зубов, совпавший с зубами девушки. Солдата расстреляли. Был ли это на самом деле В. Марковин или некий безымянный мадьяр, как считает А. И. Шилов, нам доподлинно неизвестно, но вся ситуация была довольно показательна.

Осталось рассказать только еще об одном персонаже этой истории – пастухе И. Лаптеве, собственноручно расстрелявшем своего земляка Григория Антоновича Козлова. После восстановления порядка в Новошешминске вернувшиеся сыновья покойного явились в дом к Лаптеву и хорошенько его отдубасили. Потом посадили на подводу и повезли в Каргали, чтобы он указал то место, где закопан их отец. Дали в руки лопату и велели выкопать покойного. Когда это было сделано, они убили Лаптева и бросили в ту же яму.

Таков только один из эпизодов этой страшной, кровавой, беспощадной Гражданской войны.

1. В ногу со временем, с историей региона: сб. док. и материалов по ист. органов безопасности Закамского региона Республики Татарстан / сост. и ред. Р. Б. Гайнетдинов. – Набережные Челны, 2002. – 304 с.
2. Веремеев Ю. Как сражалась революция. «Другая» интервенция в Сибири [Электронный ресурс]. URL: <http://army.armor.kiev.ua/hist/intervent.php> (Дата обращения: 16.12.2017)
3. Вилочное восстание [Электронный ресурс]//Википедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Вилочное_восстание (Дата обращения: 15.12.2017)
4. Кульшарипов М. М. Восстание «Черный орел» в Башкирии. //Актуальные проблемы социально-политической истории советского общества. Уфа, 1991.
5. Малявин А. Венгерские наемники на страже большевистской власти в Самарской губернии [Электронный ресурс]. URL: <https://a-malyavin.livejournal.com/63328.html> (Дата обращения: 16.12.2017).
6. Сабиров Р. Восстание «Черного орла» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravda.ru/world/nationals/nasledie/06-05-2003/32897-bunt-0/> (Дата обращения: 16.12.2017).
7. СГАСПИ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 289. Л. 10–10об.
8. ЦГАОО РБ, ф.1832, оп. 4, д. 305, л. 62.

Матвеева Е. О.

Московский филиал Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ МЕДИАТЕКСТАХ

Рассмотрение специфики информационной сферы начала нового столетия, вне всякого сомнения, приводит к выводу о доминировании в ней медиатекста. Феномен «медиатекст» в его историческом, психологическом, философском, социокультурном аспекте рассматривается ныне представителями нескольких отраслей гуманитарного знания, однако ведущая, ключевая роль в исследовании медиатекстов разного рода (журналистских и PR-публикаций, рекламных посланий, текстов сети Интернет) закономерно принадлежит лингвистам, а точнее сказать, представителям отечественной школы лингвокультурологии, сопрягающим в своих исследованиях проблемы двух фундаментальных явлений, экзистенциальных для каждого из нас. Речь идёт о языке и культуре. Сегодня медиатексты не просто информируют, развлекают, призывают, но и становятся нередко значимым фактором становления языковой личности, а также языковой культуры общества. Лингвокультурологи, педагоги, психологи, изучающие специфику формирования языковой личности в информационном обществе потребления, небезосновательно утверждают: сейчас знакомство с родным языком начинается у подрастающего поколения не с фольклорных произведений, как это было на протяжении многих столетий, а с рекламных слоганов и подражания дискурсу телевизионных шоу. В наше время лингвокультурологов настораживает массовое и часто неоправданное заимствование англоязычной лексики (прежде всего в ее американизированном варианте), проводником которого становятся современные отечественные медиатексты.

Проблема обоснованности иноязычных заимствований является одной из значимых в современной отечественной лингвокультурологии, ведь она логически сопрягается с возможным изменением культурного кода, который, разумеется, транслирует медиатекст. Таким образом, анализ проблемы создания и восприятия медиатекста любого рода подводит к парадигме «свое – чужое в культуре», центральной для гуманитарного знания. С этих позиций вполне закономерным пред-

ставляется рассмотрение таких важнейших характеристик медиатекста, как способы актуализации устойчивых фраз, транслирующих культурные стереотипы и ментальные особенности русского народа, особенности восприятия медиатекста с национальным культурным кодом его адресатом.

Можно сказать, что проблема национального кода в дискурсе медиатекста является важнейшим направлением исследований медийного пространства, отличающегося следующими характеристиками:

- безусловной зависимостью от тенденций развития общества: медиатекст в любую эпоху отражает специфику культуры, социальные установки и стереотипы, определяющие поведение людей, наконец, он создаёт довольно точное представление о коммуникации в обществе;

- расширением круга авторов: концепция гражданской журналистики, нашедшая немало сторонников среди пользователей сети Интернет, предполагает, что творцом медиадискурса становится любой участник интернет-коммуникации. Это значит, что круг авторов медиадискурса естественным образом расширяется, становясь часто анонимным и непрофессиональным. Не секрет, что язык Интернета отличается грамматическими и стилистическими ошибками, явной тенденцией к разговорному стилю общения со сниженной, экспрессивно окрашенной лексикой;

- доминированием суггестивных задач, поскольку любой медиатекст призван не просто информировать, развлекать, доставлять эстетическое или интеллектуальное удовольствие, но и управлять поведением адресата: убеждать в необходимости совершения покупки, голосования за определенного кандидата или партию, важности следования определённым социальным нормам и правилам.

Рассматривая специфику современного медиатекста, З. Л. Новоженова справедливо отмечает: «Сегодня мы наблюдаем, что массмедийное пространство становится средой, в которой формируются и функционируют дискурсивные формации и потоки, обнаруживающие новые социально-культурные качества и ментальные состояния российского общества. Уровень осмысления и описания медиапространства, предлагаемый современной наукой, раскрывают его свойства как среды обитания дискурсов» [2, с. 90].

Отметим далее наиболее характерные для современной отечественной медиасферы формы актуализации национального дискурса.

Апелляция к национальной культуре в журналистских материалах, рекламных и PR-посланиях нередко предполагает обращение к культурным феноменам, вызывающим устойчивые ассоциации у носителей языка. Т. Г. Добросклонская, рассматривая медиатексты последних десятилетий, обоснованно делает следующий вывод: «Важную роль в изучении механизма текстового воплощения играет понятие культуроспецифичности, которое охватывает все способы выражения национально-культурной специфики мировосприятия. В текстах массовой информации культуроспецифичность проявляется как на медийном, так и на языковом уровнях, а именно в организации информационного пространства, в формировании медиатекстов, в лингвистических способах» [1, с. 85].

Среди наиболее распространённых способов актуализации национального кода в медиатекстах следует отметить, в первую очередь, обращение к прецедентным феноменам, близким и понятным россиянам. К ним можно отнести упоминание исторических персонажей, фольклорных, литературных героев. Прецедентные имена, позволяя объяснить незнакомое, непонятное через понятное, знакомое, близкое, эмоционализируют тем самым восприятие адресата, делают информацию более привлекательной для него. Стремление к эмоционализации текста обусловлено конкуренцией среди современных СМИ: сегодня медиапоток включает большое количество по сути однотипных, мало чем отличающихся друг от друга посланий, воспринимаемых целевой аудиторией по закону края, когда прочитывается и остаётся в памяти лишь начало и конец статьи. Прецедентные имена (особенно в заголовке текста), создавая игровой эффект, дают возможность хотя бы отчасти преодолеть эффект края, вызвав у адресата интерес к информации. Приведём, на наш взгляд, несколько удачных примеров обыгрывания прецедентных имён в названиях газетных и журнальных статей: «Марья – искусница приглашает друзей» (речь идёт о работе клуба эстетического развития); «Толстого на выброс! Зачем меняют программу по литературе?» (в заголовке статьи прецедентное имя символизирует советскую литературу, так как речь идёт об Алексее Толстом, произведения которого исключены сегодня из школьной программы); «Лавры Ленина не дают левой оппозиции спать спокойно» (статья посвящена деятельности коммунистической партии).

Чрезвычайно распространены прецедентные имена в текстах политических PR-посланий, где считается своего рода хорошим тоном сравнить оппонента с определенным историческим либо литературным героем. Среди наиболее ярких сравнений в предвыборных публикациях встречаются коллективный Распутин, поп Гапон, демократический болтун Васисуалий Лоханкин, богатенький Буратино, наследник Остапа Бендера, ждущий чуда Иванушка-дурачок. Подобный стиль коммуникации, экономя языковые средства, позволяет образно, иронично, ассоциативно передать суть сообщения.

Эмоционализация восприятия адресата – необходимое условие создания эффективного рекламного текста, ведь одна из задач копирайтера – побудить нас выбирать, что называется, сердцем, отключив при этом логику и аналитическое мышление. В рекламных текстах, продвигающих сегодня самые разные товары, услуги и начинания, встречаются не только прецедентные имена, но и устойчивые сочетания, позволяющие создать у потребителя благосклонное отношение к объекту рекламы. Вот пример подобного текста: «Женщины, воплотившие представления человечества о красоте... Их имена с детства знакомы, наверное, каждой из нас: Нефертити и Клеопатра, Мона Лиза и императрица Жозефина, иконы стиля прошлого века и современные королевы красоты. Мы смотрим на них с восторгом, пытаемся подражать, с горечью осознавая собственное несовершенство. “Не родись красивой, а родись счастливой”, – говорят в народе. Это, конечно, верно, но что делать, если дефекты внешности мешают уверенно чувствовать себя в обществе, получить хорошую работу, устроить личную жизнь? К счастью, в наше время ответ вполне очевиден: необходимо обратиться в клинику пластической хирургии “Лада”, где мечта станет явью».

Нередко пословицы о чтении, учебе, интеллектуальном развитии личности помогают актуализировать национальный код в текстах социальной рекламы. В частности, реклама одной из библиотек выглядит следующим образом: «Чтение – лучшее учение», – утверждали наши предки. Конечно, это так, но современная библиотека – не просто традиционный центр чтения. Ее можно назвать центром всестороннего интеллектуального и культурного развития человека. Мы предлагаем пользователям разного возраста более двадцати образовательных программ. Мы ждём дедушек и бабушек вместе с внуками. Не стесняйтесь узнавать новое в любом возрасте, помня, что «не стыдно не знать, стыдно не учиться».

Изучение специфики трансляции национального кода в современных отечественных медиатекстах, являясь перспективным направлением лингвокультурологии, вновь и вновь подчеркивает необходимость взаимодействия ученых-гуманитариев, необходимость проведения междисциплинарного изучения актуальной научной и социальной проблемы.

1. Добросклонская, Т. Г. Язык средств массовой информации / Т. Г. Добросклонская. – Москва: КДУ, 2015. – 116 с.

2. Новоженова, З. Л. Жанры дискурса в массмедийном пространстве / З. Л. Новоженова // Медиалингвистика. – 2016. – № 4. – С. 90–99.

Новиков И. А.

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

А. И. ЛАЗАРЕВ И УРАЛЬСКИЕ БИРЮКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Уральские Бирюковские чтения – одна из визитных карточек в краеведческой и историко-литературной жизни не только Челябинской области, но и Урала и даже России. Научный форум посвящен самому известному краеведу Урала Владимиру Павловичу Бирюкову, который был разносторонним человеком: краеведом, музееведом, писателем, фольклористом, а самое главное патриотом нашего Уральского края. В течение нескольких лет он читал курс русского фольклора и древней литературы у студентов-заочников на историко-филологическом факультете Челябинского педагогического института [6], о чем свидетельствует мемориальная доска на одной из колонн главного корпуса нашего университета, установленная 16 сентября 1975 г. [37].

Несмотря на это личность В. П. Бирюкова, «Уральские Бирюковские чтения» достаточно фрагментарно представлены в программах предыдущих «Лазаревских чтений». Просмотрев сборники чтений, мы нашли только две публикации по данной проблематике: Е. И. Головановой и В. П. Федоровой [5, с. 33–40; 44, с. 98–103]. Поэтому мы попытаемся частично восполнить этот пробел, тем более что 23 февраля 2018 г. Александру Ивановичу Лазареву исполнилось 90 лет [45, с. 496–498], а он имеет самое непосредственное отношение к Уральским Бирюковским чтениям: от их идеи до реализации и их научного долголетия. Профессор Е. И. Голо-

ванова в выступлении на пятых Лазаревских чтениях отметила: «Много сил и времени отдавал Александр Иванович организации и проведению Бирюковских чтений. О них и обо всем, что с ними связано, постоянно пишет в своих многочисленных письмах М. Рахимкулов, о своей возможности или невозможности приехать сообщает Л. Г. Бараг, В. В. Гусев, И. Е. Карпукhin и многие другие. Александр Иванович брал на себя обязанность рассылать выходящие сборники Бирюковских чтений и другую уральскую литературу коллегам в Москве, Ленинграде и других научных центрах» [5, с. 33].

История проведения Уральских Бирюковских чтений достаточно подробно освещена в работах С. С. Загребина, М. Я. Мельц и других исследователей [7, с. 3–6; 8, с. 3–5; 38, с. 549–555; 39, с. 113–116]. Почти сорок пять лет назад, 13–14 сентября 1973 г., в Челябинске во Дворце пионеров и школьников имени Н. К. Крупской состоялись первые Бирюковские чтения. За прошедшие года в Челябинске и Шадринске 22 раза собирались любители родного края: историки, литературоведы, фольклористы, биологи и географы и другие представители краеведческих направлений исследования. Количество участников чтений постоянно увеличивалось. Если на первых чтениях в 1973 г. было заслушано 14 докладов (а в сборнике опубликовано 17 статей) [42], то на трех последних, прошедших в 2013, 2014 и 2017 гг. [1; 10; 11] – в среднем выступало около 100 докладчиков не только Урала, но и других регионов России и Зарубежья. По программам и приглашениям Бирюковских чтений можно проследить авторство и географию их участников, которые сохранились в архивных фондах А. А. Шмакова и С. И. Загребина в Объединенном государственном архиве Челябинской области [40, 41]. Всего на чтениях с 1973 по 2017 г. приняло участие около 1200 человек из разных регионов Советского Союза, России и стран СНГ.

Библиограф-фольклорист М. Я. Мельц, анализируя 25-летний период проведения чтений, писала: «Бирюковские чтения весьма демократичны, они объединяют ученых высокой квалификации, докторов наук <...> аспирантов, студентов, школьников. Среди участников форумов – писатели, журналисты, сотрудники архивов, музеев, библиотек, преподаватели вузов и учителя – все, для кого многогранная культура родного края стала объектом профессионального изучения или общественного интереса. Зародившаяся в качестве сугубо локального мероприятия научно-практической направленности, чтения постепенно переросли уральские рамки, стали единственным в бывшем Советском Союзе местом встреч краеведов. <...> Творческое общение коллег помогает удовлетворить их потребность в выработке перспектив и новых аспектов как частных тем областного масштаба, так и общего дела, которому они служат...» [38, с. 549].

Многие выступления на чтениях стали достоянием науки, не взирая на титулы и звания выступающих, многие до сих пор остаются актуальными, несмотря на прошедшее время и смену идеологической парадигмы. Можно выделить первого председателя Совета Бирюковских чтений, писателя и литератора из Челябинска А. А. Шмакова «Значение литературного наследия В. П. Бирюкова для культуры Урала» [46, с. 4–14], писателя и краеведа из Свердловска Ю. М. Курочкина «Бирюков – собиратель – краевед» [12, с. 15–22], челябинца А. И. Лазарева «Фольклор и современная культура» [32, с. 41–53; 33, с. 11–16], филолога и писателя из Оренбурга Л. Н. Большакова «Декабристы на Урале» [1, с. 33–37] и многих, многих других.

Из последующих поколений ученых-краеведов заслуживают внимания выступления археолога из Челябинска Н. Б. Виноградова «Культурные взаимодействия в Южном Зауралье во второй четверти II тыс. до н. э.» [3, с. 10–12], фольклориста из Кургана В. П. Федоровой «Брак-умыкание у шатровских старообрядцев» [43, с. 133–134], историка Ю. С. Зобова из Оренбурга «Оренбургская пограничная линия» [9, с. 11–12], филологов Л. А. Глинкиной из Челябинска «Морфологические варианты и дублиеты в южноуральской деловой письменности XVIII в.» [4, с. 335–337] и др.

Уральские Бирюковские чтения зарождались не только как краеведческие, но и литературоведческие и фольклорные, так как В. П. Бирюков более был писатель и фольклорист. Поэтому у истоков чтений и стояли оренбуржец Л. Н. Большаков, свердловчанин Ю. М. Курочкин и челябинцы А. А. Шмаков и А. И. Лазарев, которые входили в оргкомитет чтений и долгие годы представляли Оренбургскую, Свердловскую и Челябинскую область в Совете Уральских Бирюковских чтений [2; 13; 32, с. 112].

Александр Иванович Лазарев 13 раз принимал участие в чтениях: с первых по тринадцатые (1973, 1974, 1975, 1977, 1980, 1983, 1986, 1988, 1990, 1992, 1994, 1996 и 1999 гг.), а на шести чтениях (с IV по X) его выступления в программе значатся дважды [32, с. 41–53; 33, с. 11–16; 31, с. 1–4; 27, с. 20–21; 29, с. 4; 22, с. 83–84; 23, с. 57–58; 25, с. 7; 30, с. 3; 15, с. 1; 35, с. 124–126; 34, с. 3; 19, с. 275–277; 16, с. 4; 24, с. 22; 18, с. 3; 28, с. 10; 20, с. 3–5; 21, с. 166–168;

17, с. 2]. Таким образом, всего Александр Иванович Лазарев отметился на Уральских Бирюковских чтениях – 20 раз!!! Это РЕКОРД чтений, который вряд ли когда-либо будет побит. Из двадцати выступлений на чтениях – девять опубликованы, а сборники VI, IX, X и XIII чтений, к сожалению, не изданы. Наиболее яркие представители краеведческого движения стали лауреатами премии В. П. Бирюкова, за 44 года ее удостоены более 100 человек, среди них и Александр Иванович Лазарев [36, с. 543].

Будучи фольклористом Александр Иванович и большую часть своих выступлений на Бирюковских чтениях посвятил этой проблематике: «Фольклор и современная культура» [32, с. 41–53], «Фольклор Великой Отечественной войны в записях В. П. Бирюкова» [31, с. 1–4], «Свод уральского фольклора как актуальная задача советской фольклористики» [29, с. 4], «Еще раз про сказ» [22, с. 83–84], «Челябинск и челябинцы в русском фольклоре» [15, с. 124–126], «Межэтнические связи в сказочной прозе Урала» [24, с. 22], «Песни уральских казаков» [28, с. 10], «Восточнославянская сказочная традиция на Урале сегодня (на материале Челябинской области)» [21, с. 166–168].

В выступлениях на Бирюковских чтениях А. И. Лазарев рассмотрел и роль краеведа в истории, на примере, В. П. Бирюкова, А. А. Шмакова и П. И. Юхневича: «А. А. Шмаков – писатель, ученый, краевед» [16, с. 4], «В. П. Бирюков – собиратель и исследователь рабочего фольклора» [19, с. 275–277], «П. И. Юхневич – фольклорист и этнограф» [27, с. 20–21].

Вместе с тем в своих выступлениях на чтениях А. И. Лазарев поднимает вопросы, связанные с предметом и объектом изучения краеведения, его роли в системе науки и дальнейшего развития краеведческого движения: «Краеведение и вопросы коммунистического воспитания» [23, с. 57–58], «Формирование нового мышления советских людей и проблемы краеведения» [34, с. 3], «Бирюковским чтениям 20 лет: итоги, задачи, проблемы» [18, с. 3], «Вопросы краеведения в свете современной идеи возрождения» [20, с. 3–5].

Неопубликованное выступление Александра Ивановича Лазарева на «VI Бирюковских чтениях» в 1983 г., которое удалось обнаружить в Объединенном государственном архиве Челябинской области в фонде «Р-238 – Шмаков А. А.» – «Методика картографирования литературных явлений» [41, л. 42–45]. Текст представляет из себя немногим более трех страниц машинописного текста, на стандартных листах А4 без каких-то правок, который мы предлагаем без каких-то купюр, как его в 1983 г. подготовил Александр Иванович Лазарев:

«Марксистско-ленинская методология не отрицает целесообразности рассмотрения культурных явлений в географическом аспекте, а картографирование их рассматривает как вспомогательный метод изучения предмета в целом. Полно эта концепция основоположников научного коммунизма изложена в статье Ф. Энгельса “Ландшафты”.

Картографирование литературных явлений имеет особенно важное теоретическое и практическое значение в странах с большой территорией, разнообразными ландшафтами и пестротой эконом-культурной среды. Историю русской литературы невозможно представить себе вне ее географического развития и распространения. “Наша русская литература, – говорил А. М. Горький, – суть литература местная, областная, так сказать, а отнюдь не всероссийская, как принять на нее смотреть”.

Чем может быть интересен тот или иной регион в историко-литературном отношении? Самый первый и самый примитивный вопрос, ответ на который почти ничего не дает науке, это вопрос о том, кто из писателей в данном регионе родился и вырос? Важно это только на уровне краеведения. Второй вопрос связан с первым, но значительно шире и принципиальнее. Он возникает в связи с тем, что иногда регион рождает в один исторический период не одно имя, не одну звезду, а сразу множество – целое созвездие. Появляется вопрос – почему это произошло? Ответ на него имеет огромное историко-культурное значение, ибо вскрывает определенные закономерности в развитии национальной культуры. В данном случае мы имеем дело с так называемыми культурными гнездами», о целесообразности изучения которых еще в 1920-е гг. писал Н. К. Пиксанов.

Третий уровень картографирования литературных явлений: тематический. Он связан с рассмотрением ведущих тем, специфичных для данного региона. Богатство и разнообразие идейно-художественного содержания русской литературы во многом обусловлено этим обстоятельством. Вклад в разработку “местной тематики” вносят не только авторы – местные уроженцы, но и другие писатели, сумевшие поднять в своем творчестве географо-тематическую “целину”. Четвертый уровень: литературное движение края в тот или иной период. Имеются в виду литературные группировки, их издания (журналы, альманахи, литературные газеты), их

“провинциальные” собрания и “беседы”, их вклад в решение идейных и художественных проблем, возникавших в русской литературе в то или иное время.

Пятый уровень: изучение *художественной системы* данного региона, выявление региональных вариантов общерусского характера-типа, изучение “местного художественного вкуса”, его генезиса, исторической и социальной обусловленности, выявление региональной (колористической) системы художественно-изобразительных и художественно-выразительных средств, что часто отражает взаимозависимость литературы и местного фольклора.

Для решения проблемы методик картографирования литературных явлений очень важно разобраться в типологии регионального членения территории Русского государства. Изучение этого вопроса приводит к выводу, что типологическими являются те географические районы русской территории, которые формировались в условиях становления и развития русской нации в XVII – XIX вв. На заре русской нации и подымающегося капитализма экономическая специализация различных областей стихийно вытекала из особенностей местных ресурсов; эти природные свойства определили и характер промышленности, и характер сельского хозяйства. Отсюда и произошла характерная черта русской дореволюционной экономики – специализация товарного производства по огромным и сплошным районам. Территориальное разделение труда, которое особенно подчеркивает В. И. Ленин, не ликвидировало специализацию экономики в естественно-географических рамках, а, наоборот, углубило ее. “Иногда эта местная замкнутость, – пишет В. И. Ленин, доходит до полной оторванности от остального мира”, и в качестве примера приводит павловских кустарей (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 4-е, т. 3, с. 377–379). Весь этот процесс сопровождался миграцией населения, которая в России отличалась большой устойчивостью географических направлений перенаселения, благодаря чему предоставляется возможность рассматривать миграционный процесс не только в целом, но и по отдельным периодам, а также “непрерывно по отдельным миграционным театрам” (В. В. Покшишевский).

В. М. Жирмунский в 20-е гг. высказал очень верную и глубокую мысль о том, что в истории духовной культуры народа областные контуры намечаются там, где когда-то в процессе развития государства “останавливались экономические и политические границы”. В соответствии с этим, по его мнению, “динамика литературной карты” должна вскрывать “конкретную историю материального и духовного быта соответствующих историко-географических районов”.

Таковыми исторически сложившимися культурными регионами являются: 1. Центр (в границах Московии XVI в.), 2. Русский Север (в границах новгородской колонизации края до XVII в.), 3. Степное Черноземье (Воронеж, Тамбов, Пенза, Курск), 4. Юг (Русское Причерноморье), 5. Дон, 6. Северный Кавказ (Кубань, Ставропольщина, Терек), 7. Среднее и Южное Поволжье, 8. Горнозаводский Урал, 9. Яик и Зауралье, 10. Сибирь, 11. Дальний Восток, 12. Семиречье».

По прошествии времени некоторые положения, высказанные А. И. Лазаревым, утратили свою актуальность, но это исторический источник – документ своего времени, который имеет право на научную жизнь и должен быть использован новыми поколениями историков и литературоведов в своих исследованиях.

Александр Иванович Лазарев придавал большое нравственное, патриотическое, научно-прикладное значение проводимым Бирюковским чтениям, о чем свидетельствуют его публицистические заметки в региональной периодической печати: «Челябинском рабочем», «Вечернем Челябинске», «Комсомольце» [14; 26]. Например, 16 октября 1980 г. в «Челябинском рабочем» в заметке: «Наука патриотизма. Вчера в Челябинске открылась традиционная встреча краеведов – “Бирюковские чтения”» он писал: «Знание истории родного края – одно из важнейших условий воспитания любви к нему. Большого уважения и признания заслуживает беспокойное племя краеведов, которое неустанно, день ото дня, все свое свободное от основной работы время ищет, исследует, “копает” и в результате действительно титанического труда открывает ранее неизвестные, интереснейшие страницы истории и культуры.

Память человеческая – инструмент далеко несовершенный. В текучке множества дел и забот мы не сразу и не всегда выделяем главное, тем более, что “большое видится на расстоянии”. Так вот и образуются “прорехи” в нашем знании о родном крае. Но задача краеведения состоит не только в том, чтобы отыскать затерявшийся на перекрестках истории факт, важно сделать его достоянием множества людей, только при этом условии краеведение превращается в науку патриотизма. Именно под этим углом зрения надо рассматривать значение «Бирюковских чтений», их возрастающий авторитет. <...>

“Дух Бирюкова” – традиции его патриотической собирательской деятельности – присутствуют в тематике, в направленности и содержании докладов. <...> За частными фактами и открытиями встают обобщающие проблемы, связанные с желанием участников чтений осмыслить краеведение как науку и тем самым сделать его более действенным оружием в коммунистическом воспитании трудящихся.

Принято считать, что как самостоятельная наука краеведение не существует тогда что это такое? <...> У краеведения есть свой предмет исследования. Это – продукт взаимодействия различных социально-географических и историко-культурных факторов в определенных географических границах. <...> В пропаганде и изучении родного края важно только не скатиться на позиции местничества. Конечная цель краеведения, на местном материале осознать общегосударственные закономерности. <...>

“Нельзя научиться любить Родину, не зная и не любя свой край”. В этих словах выражено то, что делает работу участников очередных “Бирюковских чтений” очень важной и полезной, что позволяет назвать краеведение – наукой патриотизма» [26].

Таким образом, Александр Иванович Лазарев оставил заметный след в истории Уральских Бирюковских чтений. Он был одним из их учредителей, принял участие в тринадцати чтениях, рассматривая в своих выступлениях не только проблемы литературоведения и фольклористики, но краеведческого движения вообще, его актуальности в разные периоды истории нашей страны.

1. XX Уральские Бирюковские чтения: Краеведческие поиски и находки: материалы всероссийской научно-практической конференции, 29 ноября 2013 г. / под общ. ред. В. В. Садырина, Г. С. Шкребня. – Челябинск: Абрис, 2013. – 484 с.
2. Большаков Л. Н. «Отыскал я книгу славную...». – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1983. – 302 с.
3. Виноградов Н. Б. Культурные взаимодействия в Южном Зауралье во второй четверти II тыс. до н. э. // Восьмые Бирюковские чтения: тез. докл. – Челябинск, май 1988 г. Челябинск: б. и., 1988. – 356 с.
4. Гликина Л. А. Морфологические варианты и дублеты в южноуральской деловой письменности XVIII в. // Восьмые Бирюковские чтения: Тезисы докладов. Челябинск, май 1988 г. – Челябинск: б. и., 1988. – 356 с.
5. Голованова Е. И. Личность А. И. Лазарева в письмах его коллег и друзей // Пятые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры»: сборник статей участников международной научной конференции. Челябинск, 25–26 февраля 2011 г.: / под ред. проф. Е. И. Головановой. Челябинск: б. и., 2011. – 113 с.
6. Государственный архив Свердловской области. Ф. Р–2266. Оп. 1. Д. 3235.
7. Загребин С. С. В. П. Бирюков и Бирюковские чтения // Уральские Бирюковские чтения. Сборник научных и научно-популярных статей / науч. ред. проф. С. С. Загребин. Вып. 5. Историко-культурное наследие российских регионов: в 2 ч. – Челябинск: изд-во Марины Волковой, 2008. Ч. 1. – 560 с.
8. Загребин С. С. Уральским Бирюковским чтениям – 30 лет // Уральские Бирюковские чтения: Сборник научных статей / науч. ред. С. С. Загребин. Вып. 1. Актуальные проблемы краеведения: в 2 ч. – Челябинск: ЧГПУ, 2003. – Ч. 1. – 188 с.
9. Зобов Ю. С. Оренбургская пограничная линия // Седьмые Бирюковские чтения, посвященные 250-летию Челябинска: Тезисы докладов. – Челябинск: изд-во «Челябинский рабочий», 1987. – 157 с.
10. Краеведческие поиски и находки. Программа XXI Бирюковских краеведческих чтений. 24, 28 нояб. 2014 г. / сост. Шкребень Г. С. Челябинск: ЧГПУ – ШГПИ, 2014. – 8 с.
11. Краеведческие поиски и находки. Программа XXII Бирюковских краеведческих чтений. 2017 г. / сост. Новиков И. А. – Челябинск: ЮУрГГПУ, 2017. – 26 с.
12. Курочкин Ю. М. В. П. Бирюков – собиратель-краевед // Первые Уральские Бирюковские чтения. Доклады и сообщения. Челябинск, 13–14 сент. 1973 г. – Челябинск: б. и., 1974. – 113 с.
13. Курочкин Ю. М. Уральский вояж поэта. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1987. – 139 с.
14. Лазарев А. Удивительное рядом. К открытию шестых Бирюковских чтений в Челябинске // Челябинский рабочий. – 1983. – 19 окт.
15. Лазарев А. И. XXVII съезд о задачах литературы и искусства в решении проблемы активизации «человеческого фактора» // Седьмые Бирюковские чтения. 22–25 мая 1986 г.: программа. – Челябинск: б. и., 1986. – 17 с.
16. Лазарев А. И. А. А. Шамаков – писатель, ученый, краевед // Девятые Бирюковские чтения: программа. 30 мая – 1 июня. – Челябинск: б. и., 1990. – 26 с.
17. Лазарев А. И. А. С. Пушкин и национальный вопрос // Тринадцатые Бирюковские чтения: программа. 1–2 июня 1999 г. – Челябинск: б. и., 1999. – 13 с.
18. Лазарев А. И. Бирюковским чтениям 20 лет: итоги, задачи, проблемы // Десятые Бирюковские чтения: программа. 12–14 нояб. – Челябинск: б. и., 1992. – 12 с.
19. Лазарев А. И. В. П. Бирюков – собиратель и исследователь рабочего фольклора // Восьмые Бирюковские чтения: тез. докл. Челябинск, май 1988 г. – Челябинск: б. и., 1988. – 356 с.
20. Лазарев А. И. Вопросы краеведения в свете современной идеи возрождения // Одиннадцатые Бирюковские чтения: тез. докл. – Шадринск: изд-во Шадринского пединститута, 1994. – 186 с.
21. Лазарев А. И. Восточнославянская сказочная традиция на Урале сегодня (на материале Челябинской области) // Двенадцатые Бирюковские чтения: тез. науч.-практ. конф. – Челябинск: б. и., 1996. – 233 с.
22. Лазарев А. И. Еще раз про сказ // Пятые Уральские Бирюковские чтения. Краткие тезисы докладов и сообщений. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 1980. – 96 с.
23. Лазарев А. И. Краеведение и вопросы коммунистического воспитания // Пятые Уральские Бирюковские чтения. Краткие тезисы докладов и сообщений. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 1980. – 96 с.

24. Лазарев А. И. Межэтнические связи в сказочной прозе Урала // Девятые Бирюковские чтения. Программа. 30 мая – 1 июня. – Челябинск: б. и., 1990. – 26 с.
25. Лазарев А. И. Методика картографирования литературных явлений // Шестые Бирюковские чтения, посвященные вопросам теории и практики краеведческой работы: программа. 19–22 окт. 1983 г. – Челябинск: ЧГИК, ЧелГУ, 1983. – 14 с.
26. Лазарев А. И. Наука патриотизма. Вчера в Челябинске открылась традиционная встреча краеведов – «Бирюковские чтения» // Челябинский рабочий. – 1980. – 16 окт.
27. Лазарев А. И. П. И. Юхневич – фольклорист и этнограф // Третьи «Бирюковские чтения»: информ. сб. – Челябинск: б. и., 1975. – 41 с.
28. Лазарев А. И. Песни уральских казаков // Десятые Бирюковские чтения: программа, 12–14 нояб. – Челябинск: б. и., 1992. – 12 с.
29. Лазарев А. И. Свод уральского фольклора как актуальная задача советской фольклористики // Четвертые Уральские «Бирюковские чтения». Приглашение. – Челябинск: б. и., 1977. – 6 с.
30. Лазарев А. И. Учение К. Маркса и актуальные вопросы изучения духовной культуры народа // Шестые Бирюковские чтения, посвященные вопросам теории и практики краеведческой работы. Программа. 19–22 окт. 1983 г. – Челябинск: ЧГИК, ЧелГУ, 1983. – 14 с.
31. Лазарев А. И. Фольклор Великой Отечественной войны в записях В. П. Бирюкова // Тезисы докладов и сообщений вторых Уральских Бирюковских чтений. Челябинск, окт. 1974 г. – Челябинск: б. и., 1974. – 102 с.
32. Лазарев А. И. Фольклор и современная культура // Первые Уральские Бирюковские чтения: докл. и сообщения. Челябинск, 13–14 сент. 1973 г. – Челябинск: б. и., 1974. – 113 с.
33. Лазарев А. И. Фольклор и современная культура /по материалам экспедиций 1970–1973 гг. // Тезисы докладов и сообщения первых «Бирюковских чтений». Челябинск, 13–14 сент. 1973 г. – Челябинск: б. и., 1973. – 52 с.
34. Лазарев А. И. Формирование нового мышления советских людей и проблемы краеведения // Восьмые Бирюковские чтения. 18–21 мая 1988 г.: программа. – Челябинск: б. и., 1988. – 22 с.
35. Лазарев А. И. Челябинск и челябинцы в русском фольклоре // Седьмые Бирюковские чтения, посвященные 250-летию Челябинска: тез. докл. – Челябинск: Челябинский рабочий, 1987. – 157 с.
36. Лауреаты премии им. В. П. Бирюкова с 1973 по 2006 г. // Уральские Бирюковские чтения: сб. науч. и науч.-популяр. ст. / науч. ред. проф. С. С. Загребин. Вып. 5. Историко-культурное наследие российских регионов: в 2 ч. – Челябинск: изд-во Марины Волковой, 2008. Ч. 1. – 560 с.
37. Любовь к родному краю. Закончились «Бирюковские чтения» в Челябинске // Челябинский рабочий. – 1975. – 17 сент.
38. Мельц М. Я. Уральские Бирюковские чтения // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. XXX. / отв. ред. А. Н. Розов. – СПб.: Наука, 1999. – 567 с.
39. Новиков И. А. Уральским Бирюковским чтениям – 40 лет: история и статистика // XX Уральские Бирюковские чтения: Краеведческие поиски и находки: материалы всерос. науч.-практ. конф., 29 нояб. 2013 г. / под общ. ред. В. В. Садырина, Г. С. Шкренья. – Челябинск: Абрис, 2013. – 484 с.
40. Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р–12. Оп. 1. Д. 142.
41. ОГАЧО. Ф. Р–238. Оп. 1. Д. 118.
42. Первые Уральские «Бирюковские чтения»: докл. и сообщения. Челябинск, 13–14 сент. 1973 г. – Челябинск: б. и., 1974. – 113 с.
43. Федорова В. П. Брак-умыкание у шатровских старообрядцев // Седьмые Бирюковские чтения, посвященные 250-летию Челябинска: тез. докл. – Челябинск: Челябинский рабочий, 1987. – 157 с.
44. Федорова В. П. В. П. Бирюков – собиратель и хранитель частных архивов // Пятые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 25–26 февр. 2011 г.: в 2 ч. / ред. проф. Н. Г. Апухтина. – Челябинск: б. и., 2011. Ч. II. – 350 с.
45. Челябинский государственный педагогический университет: энциклопедия / гл. ред. и сост. Г. С. Шкренья. – Челябинск, 2009. – 1144 с.
46. Шмаков А. А. Значение литературного наследия В. П. Бирюкова для культуры Урала // Первые Уральские Бирюковские чтения: докл. и сообщения. Челябинск, 13–14 сент. 1973 г. – Челябинск, 1974. – 113 с.

Петушко Н. Е.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

СТАРОСТЬ В ПРЕДМЕТНОМ ПОЛЕ БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЯ

В библиотековедении к концу XX в. сложилось особое направление, получившее наименование социономического библиотековедения. Оно возникло на основе выявления и изучения специфики библиотечного обслуживания социально уязвимых групп пользователей и представляет собой синтез дефектологических, геронтологических, пенитенциарных, медицинских и библиотековедческих знаний. Существенный вклад в развитие данного направления был внесен А. Е. Шапошниковым. Ученый указывал: «Подобно тому, как наряду с общей педагогикой существует сурдо-, тифло- и олигофренопедагогика, так и в библиотековедении должны разрабатываться вопросы, связанные со спецификой библиотечного обслуживания лиц, которые не могут в силу каких-либо причин пользоваться обычными книгами или требуют к себе особого подхода» [11, с. 17]. Это утверждение значимо для проблематики, которой мы занимаемся [6–8], поскольку служит доказательством правомерности обоснования организации осо-

бой библиотечной среды для лиц пожилого возраста. Методологической основой исследования является основополагающий в библиотековедении принцип равных возможностей доступа к информации, реализация которого предполагает активное вовлечение в систему библиотечного обслуживания пользователей пожилого возраста на базе библиотек разных типов и видов, обеспечение свободного, безбарьерного доступа пожилых к мировым информационным ресурсам. В основе данного принципа лежат положения гуманистической психологии, педагогики и философии о человеке как высшей ценности, необходимости реализации его потенциальных возможностей. Для решения педагогических проблем библиотечного обслуживания лиц пожилого возраста большое значение имеют теоретические положения о компенсации и коррекции нарушенных функций, ведущей и стимулирующей роли обучения и воспитания.

Пожилые люди – генерация лиц старшего возраста, в которой в соответствии с классификацией Всемирной организацией здравоохранения Организации объединенных наций, выделяют четыре подгруппы: собственно пожилые (55–64 года), старые (65–74 года), очень старые (75–84 года), престарелые (85 лет и старше). В некоторых случаях выделяют подгруппу долгожителей (свыше 100 лет) [9, с. 563]. Такая характеристика является общепризнанной. Ученые или основываются на ней, или выдвигают свои гипотезы типологии старения. Так, Е. Ф. Молевич [5], указывает: «Никакой единой оценки старости нет. На деле мы имеем дело с двумя совершенно разными группам, качественно отличающимися друг от друга». Обосновывая свою точку зрения, автор акцентирует внимание на том, что возрастная группа 65–75 лет характеризуется большей или меньшей утратой способности к материальному обеспечению и почти полным сохранением к самообслуживанию. Возрастная группа за 75 лет – это люди, которые утрачивают способность к труду, переходят на полное иждивение и практически утрачивают способность к самообслуживанию. Кроме того, ряд авторов представляют как негативное, так и позитивное понимание старости и старения. Первые рассматривают старость как необратимый разрушительный процесс, который ведет к недостаточности функций организма; как период полной незанятости, отсутствия каких-либо ролей, кроме семейных, растущей социальной изоляции, физической и умственной недостаточности [1; 12]. Позитивное отношение к старости связывают с именем Марка Туллия Цицерона. Изучив разные оценки старости и отвергая большинство отрицательных суждений, философ сосредотачивает внимание на ее достоинствах: богатом духовном опыте, далеко выходящем за границы осмысления исключительно собственной жизни; способности к новому миропониманию, мировосприятию; все увеличивающемся с годами влиянии человека, поскольку именно прожитые годы позволяют почувствовать и ощутить наличие и воздействие того нравственного опыта, который накапливается у человека к старости [2, с. 237]. Современные ученые также рассматривают старость как экзистенциальную ценность, а именно то, что любое бытие человека есть самоценность, вне зависимости от возраста и других характеристик. Отметим, что отрицательное или положительное отношение ученых к старости связано еще и с поведением людей пожилого возраста. В литературе выделяют и описывают несколько стратегий поведения. Первая стратегия характеризуется конструктивным подходом. В данном случае пожилой человек сглаживает патогенный характер кризисной ситуации и адаптируется к ней. Признаком конструктивизма в поведении выступает активность пожилого человека. Вторая стратегия – неконструктивная. Здесь ключевые аспекты связаны в какой-то степени с асоциальностью.

Таким образом, пожилые люди из-за процесса старения могут испытывать затруднения в социализации и инкультурации обычными способами. Социализация этих людей достигается через социальную реабилитацию и интеграцию, компенсацию нарушенных функций, чему может способствовать и библиотека. Через удовлетворение потребностей лиц пожилого возраста в информации она содействует социокультурной реабилитации, под которой понимается «процесс, имеющий целью помочь человеку достигнуть и поддержать оптимальную степень участия в социальных взаимодействиях и необходимый уровень культурной компетенции, что обеспечивает им средства для позитивных изменений в образе жизни за счет расширения рамок независимости» [4, с. 244].

В связи с этим содержание библиотечной реабилитационной работы предусматривает: 1) содействие компенсации «социального дефекта», связанного с процессом старения личности (агрессивность, конфликтность, недовольство, разочарование, напряженность, негативизм, самоизоляция, депрессия, деформация личности и др.) и социокультурной адаптации на данном жизненном этапе человека; 2) помощь пользователям пожилого возраста в получении образования, повышении профессионального уровня; 3) формирование информационной культуры пользователей пожилого возраста, позволяющей им самостоятельно ориентироваться в информационном пространстве, расширять границы коммуникации, самообразования и т. п.; 4) организация и проведение досуговой

деятельности и общения с целью овладения и развития коммуникативных навыков в стандартных социокультурных ситуациях; 5) содействие интеллектуальному и духовному общению пожилых читателей с молодежью в контексте передачи опыта, знаний, ценностных ориентиров и т. п. Поэтому библиотечная среда должна представлять собой совокупность средств и условий, обеспечивающих лицам пожилого возраста полноценное удовлетворение информационных потребностей и запросов, необходимых и достаточных для самостоятельного (и/или с помощью библиотечного специалиста) решения встающих перед ними социальных и других проблем.

Структурно-содержательные характеристики ресурсов библиотечной среды для лиц пожилого возраста можно условно классифицировать по трем группам: предметно-пространственные ресурсы (помещения, мебель, предметы интерьера, оборудование, рабочее место, маршруты передвижения в пространстве библиотеки), информационные ресурсы (документный фонд, справочно-поисковый аппарат, электронные БД, средства удаленного доступа к информационным ресурсам) и социопсихолого-педагогические ресурсы (библиотекари, социальные работники, библиотерапевты, помощь в освоении социальных ролей и социальных отношений, удовлетворение социальных потребностей, содействие в повышении социального статуса, освоения социальных норм и правил, формирование чувства социальной защищенности, эмоционально-положительного настроения).

Подобная характеристика ресурсов библиотечной среды помогает отделить их от конкретной библиотечной ситуации и рассматривать в качестве явлений, обладающих собственной ценностью. Это позволяет раскрыть их функциональные возможности в процессе передачи социального опыта, интенсификации деятельности, направленной на его освоение, смягчение ограничений, обусловленных процессом старения и возрастными психофизиологическими изменениями человека.

Адаптация системы библиотечного обслуживания, всей информационной библиотечной среды к нуждам лиц пожилого возраста с целью более полного удовлетворения их информационных потребностей предполагает внесение соответствующих изменений во все элементы системы «библиотека». Если принять за основу четырехэлементную модель библиотеки, предложенную Ю. Н. Столяровым [10], то можно проследить определенную взаимосвязь трансформации каждого из ее элементов в процессе включения пожилых людей в число пользователей. Так, информационные ресурсы библиотеки должны включать книги, напечатанные крупным шрифтом, озвученные документы, материалы легкого чтения. Комплектование библиотечного фонда конкретными изданиями должно осуществляться на основе учета спроса и предпочтений пользователей, их ориентации на работу с определенными носителями информации.

Оперативное обеспечение библиографической информации лиц пожилого возраста становится решающим фактором создания для них равных возможностей доступа к информации. В современных условиях библиографических ресурсов одной библиотеки недостаточно для предоставления пожилым и пожилым незрячим равного доступа к информации. Этот недостаток можно компенсировать путем использования библиографических продуктов и услуг других библиотек. Внедрение автоматизированных технологий и телекоммуникации способствуют взаимодействию библиотек различных типов информационных служб в удовлетворении потребностей пожилых пользователей в информации.

Соответствующие изменения происходят и в материально-технической базе библиотеки. Библиотечные помещения, читательские зоны, мебель следует приспособить для самостоятельной ориентировки и комфортной работы пожилых читателей. Кроме того, понадобятся различные вспомогательные технические средства для пожилых людей и пожилых с дефектов зрения. Это и электронные лупы, и «читающие» машины, и адаптированные для пожилых незрячих автоматизированные рабочие места с брайлевским дисплеем, синтезатором речи, которые обеспечивают равные возможности доступа к информации.

Комфортность обслуживания лиц пожилого возраста предполагает создание таких условий, когда вся библиотечная инфраструктура организована не только с учетом потребностей «среднестатистического» пользователя, но и ориентирована на потребности и возможности людей с различного рода ограничениями.

Библиотечному персоналу, для того чтобы оказывать квалифицированную помощь лицам пожилого возраста, необходимо будет овладеть основами геронтологии, методикой обслуживания пользователей пожилого возраста, навыками работы со специальной техникой для слепых пожилых лиц.

В процессе создания библиотечной среды необходимо учитывать социализирующее влияние новых информационных технологий. Исследователи отмечают возрастание социализирующей роли средств массовой информации, рассматривают проблемы социализации в неразрывной связи с созданием и функционированием новой информационной среды [3, с. 260–274]. Ведущей особенностью современных информационных технологий является их интерактивный характер. Появление для пользователей возможности активно участвовать в информационных потоках обусловило усиление влияния информации на процессы социализации. В силу этого ценность информации определяется не столько ее массовостью и общедоступностью, сколько возможностью персонализации. Наиболее полно эта возможность реализуется в коммуникации посредством сети Интернет. По данным Национального статистического комитета Республики Беларусь, в 2016 г. доля пользователей услугами сети Интернет среди лиц пожилого возраста составила 23,7 %. Практически 86,2 % лиц пожилого возраста используют сеть Интернет для поиска информации. Велик удельный вес тех, кто использует сеть Интернет для оправки, получения электронной почты, переговоров (55,7 %), для интерактивного общения на онлайн-форумах, чатах (55,2 %), для просмотра и скачивания фильмов, прослушивания и скачивания музыки и т. п. (52,4 %).

В связи с этим проблема социализации лиц пожилого возраста в условиях новой информационной среды предполагает два основных аспекта: изучение виртуальной среды как нового ресурса социального развития личности пожилого человека, т. е. влияния новых информационных технологий на процессы социализации в целом; изучение изменений основных параметров социального развития конкретного лица пожилого возраста под влиянием виртуальной среды.

Учитывая, что научное изучение социально-психологических проблем компьютерно-опосредованной коммуникации находится в стадии становления, а проблемы связанные с влиянием новых информационных технологий на процессы социального развития личности разработаны недостаточно, роль библиотеки в адаптации лиц пожилого возраста в компьютерной среде трудно переоценить.

Информатизация позволяет любой библиотеке не только значительно улучшить качество и расширить ассортимент предоставляемых пользователям информационных продуктов и услуг, но и создать максимально комфортную среду для образования, повышения квалификации, реабилитации и досуга лиц пожилого возраста с помощью внедрения современных технологий во все библиотечно-информационные процессы.

Таким образом, геронтологическая проблематика социологического библиотековедения убеждает в том, что существуют реальные основания для дальнейшего синтеза социологических и библиотечно-информационных знаний. В будущем коллизия между социальными и психофизиологическими дефектами (как бы их ни называли) и беспрепятственным доступом к информации сохранится, а, следовательно, сохранится потребность в помощи «особым» людям.

1. Александрова, М. Д. Проблемы социальной и психологической геронтологии / М. Д. Александрова. – Л.: ЛГУ, 1974. – 127 с.
2. Афанасьева, Т. С. Старость в психолого-педагогических науках / Т. С. Афанасьева // Научные труды Республиканского института высшей школы. Исторические и психолого-педагогические науки: сб. науч. ст. Вып. 4 (9) / под ред. В. Ф. Беркова. – Минск: РИВШ, 2007. – С. 236–241.
3. Берестова, Т. Ф. Информационное пространство библиотеки: понятие и структура / Т. Ф. Берестова // Библиотековедение. – 2007. – № 4. – С. 38–42.
4. Диянская, Г. П. Принцип равных возможностей в тифлобиблиотековедении и библиотечном обслуживании инвалидов по зрению / Г. П. Диянская; Рос. гос. б-ка для слепых. – М., 1998. – 344 с.
5. Молевич, Е. Ф. К анализу сущности и формы социальной старости / Е. Ф. Молевич // Социологические исследования. – 2006. – № 4. – С. 62–65.
6. Петушко, Н. Е. Библиотечная социология: теоретико-методические аспекты / Н. Е. Петушко // Материалы Международного конгресса «Библиотека как феномен культуры» (Минск, 23–24 окт. 2013 г.) / Национальная библиотека Беларуси; сост. А. А. Суша. – Минск, 2013. – С. 221–229.
7. Петушко, Н. Е. Социологическое библиотековедение: к определению содержания / Н. Е. Петушко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2012. – № 1(17). – С. 104–113.
8. Петушко, Н. Е. Частная методика библиотечного обслуживания: пути разработки специализированных учений / Н. Е. Петушко // Культура: открытый формат – 2014 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; [сост.: Т. Н. Бабич, Ю. А. Переверзева; ред. сов.: В. Р. Языкович (председатель) [и др.]; рец.: А. И. Жук, М. А. Можейко]. – Минск: БГУКИ, 2014. – С. 386–392.
9. Социальная работа / под общей ред. проф. В. И. Курбатова. – Ростов-н/Д: Феникс, 1999. – 576 с. – (Серия «Учебники, учебные пособия»).
10. Столяров, Ю. Н. Библиотека: структурно-функциональный подход / Ю. Н. Столяров. – М.: Книга, 1981. – 255 с.

11. Шапошников, А. Е. Современное состояние и перспективы развития библиотечного обслуживания слепых в Советском Союзе : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 05.25.03 / А. Е. Шапошников; Моск. гос. ин-т культуры. – М., 1964.
12. Яцемирская, Р. С. Социальная геронтология: учеб. пособие для студентов вузов / Р. С. Яцемирская, И. Г. Беленькая. – М.: ВЛАДОС, 1999. – 224 с.

Рябов С. В., Рябова Н. Е.
«АРТ-Фестиваль – Роза ветров»

КУЛЬТУРА – КОНКУРЕНТНОЕ ПРЕИМУЩЕСТВО?

С начала 1990-х гг., после развала СССР, культуре отводилась минимальная роль в хозяйственной деятельности как всей страны, так и отдельных региональных субъектов. Выработалась твёрдая убеждённость, что культура не способна повлиять на экономическую и политическую ситуацию в государстве. Её финансирование осуществлялось по остаточному принципу, а в некоторых случаях полностью отсутствовало, и сохранялась минимальная активность отраслей культуры только благодаря энтузиазму людей и за счёт «инерции» прошлой социальной жизни. Поддержанию активности в ключевых отраслях культуры способствовал богатый накопленный опыт десятилетий. Родители по привычке отдавали своих детей и внуков в школы искусств и музыкальные образовательные учреждения, не обращая внимания ни на изношенные музыкальные инструменты и оборудование, ни на осыпавшуюся штукатурку в классах.

Преподаватели по разным причинам сохраняли профессиональную ориентацию, отдавая свои силы и знания подрастающему поколению. Одним было трудно осваивать новую профессию, другим мешали внешние объективные факторы.

Но, с каждым годом численность мастеров своего дела в сфере культуры сокращалась, а качество преподавания стремительно падало. На первое место вышли коммерческая целесообразность и внешняя привлекательность. Внешний лоск исполнителя и яркость сопровождения вытесняли собой профессиональные качества и навыки.

Тенденция отклонения от вековых стандартов исполнительского мастерства регулярно подкреплялась новыми мотивационными факторами. С каждым годом важнее становилось «слыть, чем быть»! Одним из ярких подтверждений данного процесса можно привести факт появления такого термина, как «неформат». Говоря иначе, то, что, не профессионально или не «академично», то модно и будет востребовано. Вследствие чего мир музыки заполнился искажёнными голосами, в одежде комфорт, безопасность и пропорциональность заменились «вызовом», и «провокациями» в одежде. Чем больше и сильнее отклонение, тем больше шансов на выживание. Чем больше «неформата», тем больше конкурентоспособности!

Форма и содержание самого понятия «культура» подвергалось критической переоценке и трансформации.

Подобное наблюдалось и наблюдается последние 15–18 лет. Но при этом в последние годы появилась новая тенденция. Если верить большинству экономических и политических источников, деградация общества и экономики сменилась стабилизацией и не доминирует так ярко, как в 90-е годы. Более того, в отдельных отраслях наблюдается прогресс и рост активности и благосостояния. Достигнутые результаты становятся ещё более ценными, если учесть негативное внешнее давление, как политическое, так и экономическое. Напрашивается вывод. Всего этого удалось добиться, не уделяя особого внимания вопросам культуры, её сохранения и пропаганды, ограничиваясь минимальным набором социальной поддержки со стороны государства.

Но вот вопрос. Почему в последнее время участились случаи акцентирования внимания правительственных структур к аспектам культуры? Если на лицо подтверждённые факты не однократного выхода из кризисных ситуаций в масштабах страны без активной поддержки культуры, то какова причина отвлечения сил и ресурсов на то, без чего удавалось сохранить основополагающие аспекты жизнеспособного общества – границы, правопорядок, самостоятельность (независимость).

Говорить о том, что экономика твёрдо встала на ноги и способна оказывать посильную поддержку областям культуры пока преждевременно. Тогда почему объявляется год культуры, учреждаются гранты и премии в поддержку различных проектов в сфере культуры?

Можно предположить, что такое широкомасштабное понятие как «культура» является сильным и перспективным конкурентным преимуществом мирового значения в решении вопросов формирования и развития общества в Российской Федерации. Решение национального вопроса только экономическими, политическими и образовательными инструментами не при-

несёт полноценного, крупномасштабного, а главное устойчивого результата. Говоря современным языком, культура является полноценным и равноправным элементом конкурентной борьбы. В некоторых случаях, культура даже может оказаться решающим конкурентным преимуществом на пути процветания общества – культурным конкурентным преимуществом.

Суховенко А. М.

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Средняя общеобразовательная школа № 19, г. Челябинск*

ОБРАЗ ГЕРОИНИ В КЛАССИЧЕСКОМ ГРЕЧЕСКОМ РОМАНЕ КАК ОСОБЕННОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ В ЭПОХУ ЭЛЛИНИЗМА

От эпохи эллинизма осталось богатое литературное наследие [см.: 6]. Появлялись иные взгляды и мысли, которые выражались в новых формах. В эллинистический период процветают новые жанры – это классический греческий роман.

В литературных произведениях довольно часто встречается упоминания о женской красоте, которая выступает в греческой культуре как некая философская категория, выражающаяся в «мере» как исходном принципе существования чего-то определенного.

Несмотря на то, что «характер» древнегреческой культуры «мужской», авторы своих произведений обращаются к женскому образу, который нередко выступает в главной роли [см.: 5]. Классические греческие романы тому доказательство. Женщина в них выступает в роли главной героини. Это и Каллироя в романе Харитона, Антия у Ксенофонта Эфесского, возлюбленная Клинофонта – Левклиппа в произведении Ахилла Татия, и, конечно же, Хлоя – главная героиня романа Лонга «Дафнис и Хлоя».

Периодичность упоминаний о женской красоте зависит и от жанра литературного произведения. Например, в поэмах и романах очень большое значение авторы придают описанию. В стихотворениях и комедиях «женской красоты» меньше, где-то она носит сатирический характер. В трагедиях речи о женской красоте либо совсем не идет, либо её совсем немного. Однако все вышеизложенные отсылки к женскому образу соответствуют в полной мере канонам красоты. В литературных произведениях речь идет не только о внешней красоте, но и о внутренней, так как это соответствует идеалам и представлениям древних греков. Доказательством может служить описание Каллирои в романе Харитона «Повесть о любви Херея и Каллирои»: «Много говорили они за столом и о женщине, причем Ферон расхваливал не столько ее красоту, сколько ее характер, зная, что в защите нуждается то, что невидимо, наружность же покажет себя сама» [3, I, с. 13].

В романах эллинистического периода, в отличие от произведений подобного жанра периода классики, избыточными описаниями, упоминания о красоте встречаются реже, в основном в начале произведения; дальше же речь заходит о приключениях и страданиях главных героев, что соответствует канону романа. Однако, несмотря на это, мы можем представить идеал женской красоты.

Во всех греческих канонических романах главная героиня не только отличается своей ослепительной красотой, но и юностью. Лонг в романе «Дафнис и Хлоя» пишет об этом так: «А затем не забудь, девушка милая: и тебя вскормила овца, а ты ведь красива» [1, I, с. 16]. О юном возрасте главной героини говорит и Ахилл Татий: «...я увидел девушку, которая была похожа на Селену» [2, I, с. 4]. Об ослепительной красоте Левклиппы говорят следующие слова: «И блеск павлиньих перьев, казалось мне, не мог сравниться со сверкающей красотой Левклиппы» [2, I, с. 19]. О божественной красоте Каллирои можно судить по следующему отрывку: «Она вышла в черной одежде, с распущенными волосами, и, сверкая красотой своего лица и своих обнаженных плеч, она затмила собой вообще всех “белолокотных” и “стройноногих” красавиц Гомера. Вынести блеска ее красоты никто не был в состоянии: иные отводили от нее глаза, как от сияния солнца, другие падали перед нею ниц. Впечатление производила она даже на детей. А Митридат, наместник Карий, с раскрытым ртом пал перед ней на землю, точно откуда-то пораженный внезапным ударом, пущенным из пращи. Служители с трудом подняли его и вынесли на руках. Входило в состав процессии и изображение Херея, выполненное по резному камню с кольца Каллирои, но на эту статую, хотя она и была прекрасна, никто не смотрел в присутствии Каллирои: лишь она одна привлекала к себе всеобщие взоры» [3, I, с. 1].

Идеал женской красоты, по мнению авторов эллинистического периода, следующий: везде девушка предстает с золотыми струящимися кудрявыми волосами. Подтверждение этому тезису можно найти в следующих словах древнегреческих авторов: «Волосы золотистые, почти все пряди

не скреплённые, лишь немногие заплетенные, веянием ветра потрясенные» [4, I, с. 2]. «...золотом кудри ее отливают» [1, I, с. 18]. Нередко встречаются упоминания о кудрях девушек, что было свойственно красавицам и в Греции периода классики: «Кудри вились пышнее, чем плющ...» [2, I, с. 19]. Иногда авторы позволяют себе уточнения по поводу прически героини. Менандр одну из своих комедий назвал «Отрезанная коса». К сожалению, в ней нет описания красоты женщины. Однако, исходя из названия, мы можем говорить о том, что среди гречанок была распространена коса. Кстати, об этом свидетельствуют источники классической Греции.

Красавица должна была быть румяной, но бледнолицей. Часто встречаются упоминания о цвете лица и румянце: «Белые щеки, розовеющие подобным пурпуру румянцем» [2, I, с. 4], «Лицо ее было цвета нарциссов, розы цвели на ее ланитах» [2, I, с. 19], «...Дафнис лицо ее сравнивал с яблоком, так как оно было и белым и румяным» [1, I, с. 24], «...а лицо поистине молока его коз намного белей» [1, I, с. 17].

Как и в произведениях периода классики, в эллинистической литературе авторы произведений обращают наше внимание на выразительность и красоту глаз: «Глаза оживленные, как у девы проясненные, как у целомудренной смятенные» [4, I, с. 2], «фиалковым цветом мерцали ее глаза» [2, I, XIX].

В некоторых романах авторы описывают губы девушек, сравнивая их с нежной розой, что говорит об их цвете: «Губы ее нежнее роз» [1, I, с. 18], «...ее уста подобны розе, словно кто-то придал чашечке цветка очертания губ.» [2, 2, I], «Уста как бутон розы, только начинающий распускаться.» [2, I, IV]. В произведениях классического периода в Греции мы не встречали описания губ, а, следовательно, губы – это то, что привлекало мужчин в более поздний период, это новое явление в каноне красоты. Губы красавицы должны быть подобны розе – небольшой формы, чуть припухлые, нежно розового цвета. Именно этот цвет наиболее удачно гармонировал с бледным лицом девушки.

Есть упоминания о густых черных бровях: «непроглядно черные брови» [2, I, IV].

Редко где встречается описание тела девушки, но где есть – оно всегда стройное, вытянутое. В романе Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» повествование ведется от лица Клинофонта, который оказывается в городе Сидоне, где он увидел картину, на которой изображены девушки, вселяющие одновременно восторг и ужас. Сразу же повествующий обращается к описанию этих девушек: их головы обрамляли венки, волосы распущены, длинной до плеч; хитон покрывал тело до коленей, искаженные лица, чуть приоткрытые уста. Из этого описания не совсем понятно, или автор восторгается этими девушками или же пренебрегает их видом.

Более подробно Клинофонт останавливается на описании девушки, сидевшей верхом на быке: «Хитон закрывал грудь девушки, а нижняя часть ее тела была скрыта складками плаща. Тело ее просвечивало сквозь белый хитон и пурпурный плащ. Глубоко посажен пупок в напряженных мышцах ее живота, тонкий стан округлялся ниже талии, едва угадывались сквозь ткань соски грудей. Пояс, стягивающий хитон, касался и сосков ее, так что хитон обратился как бы в зеркальное отражение ее тела» [2, I, I]. Из этого отрывка можно представить тело греческой красавицы: оно должно быть стройным, таким, что проглядываются мышцы. О прекрасном теле главной героини пишет Лонг в романе «Дафнис и Хлоя», но здесь нет точного описания тела, Лонг лишь пишет, что тело Хлои красиво: «И сама впервые тогда обмыла тело свое на глазах у Дафниса, белое, чистое в красоте своей и не нуждавшееся даже в омовении, чтоб быть прекрасным...» [1, I, с. 32].

Литературные произведения эллинистического периода закрепили те устоявшиеся каноны красоты, что были представлены в классической Греции: золотые кудрявые волосы, бледное лицо с румяными «ланитами», выразительные глаза. В этот период авторы обращают наше внимание на красоты губ, чего не было в классических произведениях. Нечасто, но всё же встречается описание тела.

В целом литература эпохи эллинизма представляет собой большой интерес. Политическая проблематика почти исчезла, на первое место выходят бытовые проблемы. Поэты и писатели всё больше отходили от изображения человека, делая акцент на его внутреннем мире и на том, что его окружает. Однако, образы, представленные в литературе, довольно яркие, а часто встречающиеся подобные описания девушек в греческой литературе у разных авторов говорит нам о том, что взяты они с вполне реальных гречанок. Об этом нам говорят скульптурные изображения того же времени.

1. Лонг. Дафнис и Хлоя / Лонг; пер. С. Кондратьева – Вита Нова, 2009. – 256с.

2. Татий, А. Левкиппа и Клитофонт / пер. А. Болдырева и др. – М.: ГИ, 1925. – 192 с.

3. Харитон. Песнь о любви Хереса и Каллирои / Харитон; пер. С. Поляковой – СПб.: ИНАГРЕСС, 1994. – 192 с.

4. Эфесский, К. Повесть о Габрокоме и Антии / пер. С. Поляковой – М.: Гослитиздат, 1956. – 72 с.
5. Вардиман, Э. Женщина в древнем мире / Э. Вардиман; пер. с нем. М. Харитонова. – М.: Наука, 1990. – 354 с.
6. Колпинский, Ю. Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности / Ю. Д. Колпинский. – М., 1988. – 446 с.

Хайдаров Й. Х.

Бухарский государственный университет

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ДРЕВНЕЙ БУХАРЫ, ВЫСОКО ПРИЗНАННОГО ЮНЕСКО

ЮНЕСКО – организация, состоящая при ООН и занимающаяся вопросами образования, науки и культуры, сыграло огромную роль в изучении и воспевании в мире истории и культурного наследия древней Бухары. Ибо Бухара, среди древних городов, расположенных на Великом шёлковом пути, своеобразностью своей истории и культурного наследия завоевала высокое признание ЮНЕСКО. Видимо, по этой причине ещё при советской системе и в период административной бюрократии и организации, занимающиеся историей и культурным наследием, с интересом относились к древней Бухаре. С 1960 г. ЮНЕСКО ведёт крупное многотомное международное исследование под названием «История цивилизации Центральной Азии». В первых томах этой книги с интересом проанализированы ремесла, культура, образцы искусства, существовавшие в древние времена на берегах Зарафшана.

В 1980 г. ноябрьский номер журнала «Курьер» (главное печатное издание ЮНЕСКО) был специально посвящён 1000-летию великого бухарского учёного Абу Али ибн Сино. Здесь были опубликованы статьи учёных со всех континентов, посвящённые богатому научному наследию Абу Али ибн Сино. С наступлением независимости изучение на международной арене истории и культурного наследия Бухары возродилось вновь. В ноябре 1991 г. Бухару посетил независимый эксперт ЮНЕСКО Джон Уорен. Он глубоко ознакомился с памятниками архитектуры города и направил в ЮНЕСКО заключение о том, что Бухару необходимо включить в перечень городов мирового значения.

На международных конгрессах, проведённых по инициативе ЮНЕСКО, вопросы по изучению истории культурного наследия одного из древних городов Узбекистана, Бухары, были выдвинуты на передний план. 14–18 ноября 1992 г. при изучении культуры и науки Центральной Азии, на первом международном совместном конгрессе, проведённом в Тегеране, в докладах Генерального директора ЮНЕСКО Ф. Майора, французского профессора Баллона, узбекского учёного Ахмадали Аскарлова речь шла об истории Бухары и была подчеркнута необходимость раскрытия её места в качестве научного центра в мусульманском мире путём проведения исторических исследований. Для научного и культурного мира это стало своеобразным побуждением к изучению неповторимой истории и культуры Бухары. После того как Узбекистан добился независимости, изучению истории и культурного наследия таких древних городов Узбекистана, как Бухара, Самарканд, Хива, со стороны ЮНЕСКО уделяется ещё больше внимания. В 1993 г. возможности Бухары в получении статуса «Город-музей под открытым небом» расширились ещё больше. Осенью 1995 г. Бухара была включена в перечень мировых культурных ценностей ЮНЕСКО. 28-я сессия ЮНЕСКО, проведённая 25 октября – 15 ноября 1995 г., приобрела несравнимое значение в распространении среди народов мировой славы древней Бухары. На сессии празднование 2500-летия Бухары будет включено в перечень мероприятий, проводимых в 1996–1997 гг. В августе 1995 г. при попечительстве ЮНЕСКО в Самарканде был открыт международный институт исследований Центральной Азии. Генеральный директор Ф. Майор, принимая участие в церемонии открытия, охарактеризовал Бухару, Самарканд и Хиву как «колыбель цивилизации человечества». По его мнению, Узбекистан стал самым крупным открытием для ЮНЕСКО в 1995 г. Естественно, что мысль о том, что Бухара заняла место во внесении достойного вклада в мировую культуру, пробудила в каждом бухарце чувство гордости за древнюю Бухару. 28-я сессия Генеральной ассамблеи ЮНЕСКО, проведённая в октябре–ноябре 1995 г., приняла решение о праздновании в мировом масштабе 660-летия со дня рождения Амира Темура. В связи с этим по инициативе первого Президента Республики Узбекистан Ислама Каримова было намечено проведение в Париже «Недели науки и культуры периода Темуридов». Генеральный директор ЮНЕСКО Ф. Майор единодушно поддержал это предложение. В письме, направленном И. Каримову, он написал: «Моя поездка в Самарканд, Бухару, Хиву стала одной из самых волнительных в моей жизни. Эти места являются историческими и легендарными как в сказках. Проезжая по этим метам шёлкового пути, я пытался

осознать то, как культуры и религии, восток и запад встретились и переплелись друг с другом. Города, которые я посетил, являются перекрёстками судеб людей».

Глава авторитетной организации 27 августа 1995 г., посетив Священную Бухару, познакомился с её памятниками, известными во всём мире. В медресе Нодир-Диван-Беги Ф. Майор осмотрел богатую выставку, состоящую из образцов работы местных ремёсел. Несомненно, что богатое культурное наследие ошеломило главу авторитетной международной организации. 21–22 февраля 1996 г. в Бухаре была проведена международная конференция на тему «Шёлковый путь. Развитие туризма и восстановление культурного наследия Узбекистана». Такая конференция международного масштаба среди государств и городов, по которым прошёл Великий шёлковый путь, впервые была проведена в Бухаре. На конференции было подчёркнуто, какой большой вклад внёс древний город востока в сближение народов и народностей, развитие торговли и культуры в те древние времена, обсуждены вопросы правильного и эффективного использования в нынешних исторических условиях богатого культурного наследия, оставшегося от предков, и то, как донести его до потомков. На конференции заместитель генерального директора ЮНЕСКО Т. Киллер торжественно вручил хакимияту Бухарской области сертификат, подтверждающий то, что Старый город Бухары вошёл в перечень мировых культурных ценностей.

То, что ЮНЕСКО включила в свой список и взяла под своё покровительство такие жемчужины мирового зодчества, как мавзолей Исмаила Самани и ансамбль Пои-Калян, Минарет Калян, также имело значение при ремонте и реконструкции памятников зодчества в рамках программы «Великий шёлковый путь – путь диалога». Парижская фирма «Артур» взяла на себя работы по ремонту караван сараев, построенных в старой части древнего города. Группа специалистов, выехавших в августе 1994 г. из Парижа в Бухару, прибыла в древний город, проехав на автомашинах семь с половиной тысяч километров. В беседе с местным журналистом генеральный секретарь фирмы «Артур» Жан-Пьер Альгерес сказал следующее: «Работы по ремонту в Бухаре проводились совместно с местными мастерами, здесь мы организовали свою независимую строительную базу и таким образом хотим положить основу направления Париж – Бухара. Париж и Бухара потянулись друг к другу. Обоим сторонам я желаю эффективного сотрудничества».

Таким образом местные мастера начали ремонт древних караван сараев вместе с французскими специалистами. Французские мастера активно участвовали в ремонте древних караван сараев на протяжении четырёх лет. Во время конференции, посвящённой 2500-летию Бухары и Хивы, проведённой 16–12 июня 1997 г. в столице Франции, 16 июня в штаб-квартире ЮНЕСКО делегацию Узбекистана принял генеральный директор Ф. Майор и другие официальные лица. В имеющемся там большом зале была торжественно открыта выставка, посвящённая юбилею Бухары. В экспозиции, посвящённой Бухаре, были представлены макеты памятников древней архитектуры, копии настенных изображений крепости Варахша, металлические и керамические изделия, медные гравированные изделия, образцы золотошвейной работы, найденные при археологических раскопках, проведённых с целью уточнения возраста Бухары. 16 июня в Марьинском театре был представлен спектакль известного узбекского режиссёра Баходыра Йулдашева «Великий шёлковый путь». В этом произведении при использовании возможностей музыки, хореографии и пения, на примере образов Бухары, считающейся одним из маяков на Великом шёлковом пути, мастерски были раскрыты древние исторические картины. «Фестиваль шёлка и пряностей», традиционно проводимый в Бухаре в последние годы, также имеет большое значение в донесении до всего мира богатой истории и культурного наследия Бухары. В особенности эти возможности ещё больше расширил фестиваль «День города Бухары», проведённый 22 октября текущего года на тему «Бухара – жемчужина востока», ставший ответом на решение Президента Республики Узбекистан от 19 мая 2017 г. «О развитии в 2017–2021 гг. в Бухаре туризма».

Президент Республики Узбекистан Шавкат Мирзиёев высказал о древней Бухаре следующие мысли: «Древняя Бухара, издавна расположенная на различных торговых путях, перекрёстках культур и цивилизаций, и её повидавший многое народ, добившийся известности в области науки и просвещения, религии, и созидания, достойны всяческого уважения и внимания».

Поэтому не зря история и культурное наследие древней Бухары изучаются не только в нашем регионе, но и в мировом масштабе. То, что история и культурное наследие древней Бухары заслуживают высокого признания ЮНЕСКО, является ярким доказательством наших рассуждений.

Раздел VII

ТРАДИЦИИ ЭТНОПЕДАГОГИКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Артюхина Н. В., Садовникова Е. Е.

Школа № 187 с углублённым изучением
отдельных предметов, г. Нижний Новгород

Садовников А. Г.

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

ОРГАНИЗАЦИЯ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ (ОБЩЕКУЛЬТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ): ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

Школа самостоятельно разрабатывает и утверждает план внеурочной деятельности [См.: 1; 3]. План внеурочной деятельности обеспечивает учет индивидуальных особенностей и потребностей обучающихся и определяет состав и структуру направлений, формы организации, объём для обучающихся на ступени начального общего образования с учетом интересов обучающихся. Внеурочная деятельность реализуется через Модель образовательного пространства школы.



Модель образовательного пространства школы

Внеурочная деятельность организуется по направлениям развития личности (спортивно-оздоровительное, духовно-нравственное, социальное, общеинтеллектуальное, общекультурное) в таких формах, как художественные, культурологические, филологические, хоровые студии, сетевые сообщества, школьные спортивные клубы и секции, конференции, олимпиады, военно-патриотические объединения, экскурсии, соревнования, поисковые и научные исследования, общественно полезные практики и другие формы на добровольной основе в соответствии с выбором участников образовательных отношений.

Цели организации внеурочной деятельности на ступени начального общего образования: обеспечение соответствующей возрасту адаптации ребёнка в образовательном учреждении, создание благоприятных условий для развития ребёнка, учёт его возрастных и индивидуальных особенностей.

При организации внеурочной деятельности обучающихся учреждением используются возможности школы и учреждений дополнительного образования, культуры и спорта. В период каникул используются возможности отдыха детей и их оздоровления, тематических лагерных смен, летних школ. Внеурочная деятельность тесно связана с дополнительным образованием детей в части создания условий для развития творческих интересов детей, включения их в художественную, техническую, спортивную и другую деятельность.

Программы дополнительного образования детей разрабатываются руководителями дополнительного образования в соответствии с требованиями, обсуждаются и принимаются на заседании педагогического совета и после принятия положительного решения утверждаются директором школы.

Координирующую роль в организации внеурочной деятельности выполняет классный руководитель, который взаимодействует с педагогическими работниками, организует систему отношений через разнообразные формы воспитательной деятельности коллектива, в том числе через органы самоуправления, обеспечивает внеурочную деятельность обучающихся в соответствии с их выбором.

Общекультурное направление внеурочной деятельности. Организация деятельности по развитию эстетического вкуса, творческих способностей и задатков на основе приобщения к выдающимся художественным ценностям отечественной и мировой культуры, формирование способностей восприятия и понимания прекрасного, обогащение духовного мира детей средствами искусства и непосредственного участия в творческой деятельности.

Общеинтеллектуальное направление внеурочной деятельности. Формирование у обучающихся индивидуальных интеллектуальных качеств, культуры речи, развитие познавательного интереса, самостоятельности, смекалки; создание в группе эмоционально-положительного интеллектуального фона; формирование интереса к процессу познания; воспитание читательской активности, читательского вкуса; воспитание уважительного отношения к людям интеллектуального труда.

Социальное направление внеурочной деятельности. Развитие индивидуальных интеллектуальных качеств, привитие навыков культурного поведения, культуры речи, общения, правовой культуры; организация работы с семьей, изучение семейных традиций, уважение к семейным ценностям, отношениям; организация совместной деятельности педагогов, родителей, обучающихся; проведение актов милосердия; формирование уважительного отношения к людям других национальностей.

Духовно-нравственное направление внеурочной деятельности. Ознакомление с первичными понятиями о базовых национальных российских ценностях, с правилами поведения в образовательном учреждении, дома, на улице, в общественных местах, на природе; формирование уважительного отношения к родителям, старшим, доброжелательного отношения к сверстникам и младшим; развитие отрицательного отношения к аморальным поступкам, грубости, оскорбительным словам и действиям, в том числе в содержании художественных фильмов и телевизионных передач, воспитание бережного отношения ко всему живому; воспитание стремления избегать плохих поступков, капризов, упрямства, умений признаться в плохом поступке и понимания необходимости анализировать свои действия и поступки, стремления к самосовершенствованию.

Спортивно-оздоровительное направление внеурочной деятельности. Формирование ценностного отношения к здоровью и здоровому образу жизни; воспитание способности осознанно вести здоровый образ жизни, заниматься физическим самосовершенствованием; формирование представлений о позитивных факторах, влияющих на здоровье; обучение детей осознанному выбору поступков, поведения, позволяющих сохранять и укреплять здоровье; формирование представления о правильном питании, его режиме, структуре, полезных продуктах; формирование навыков позитивного коммуникативного общения; формирование потребности ребенка в безбоязненном обращении к врачу по любым вопросам состояния здоровья, в том числе связанным с особенностями роста и развития.

Основные формы работы: беседы, конкурсы, викторины, игры (ролевые, интеллектуальные, подвижные), праздники [См.: 2], практические занятия, чтение научно-популярной литературы, круглые столы, экскурсии, встречи с интересными людьми.

Принципы воспитательной деятельности: добровольности, индивидуальности, творчества и успеха, поддержки и доверия, ответственности.

В целях актуализации воспитательной работы в начальной школе мы акцентируем внимание на общекультурном направлении воспитательной работы обучающихся в рамках внеурочной деятельности.

**Примерная тематика воспитательных мероприятий внеурочной деятельности
общекультурного направления**

Тематика воспитательных мероприятий	Основные задачи мероприятия, виды деятельности детей
Звуки и краски осени	Знакомство с образом осени в произведениях искусства и народной культуры. Развитие познавательного и эмоционального интереса к произведениям художественной литературы.
Что? Где? Когда?	Развитие умения детей рассуждать, искать ответы, побуждать задавать вопросы и отвечать на них, интереса к различным отраслям знаний.
Детское чтение по теме: «Времена года»	Развитие интереса к произведениям русских писателей, поэтов о природе в разные периоды года. Учить видеть красоту в любое время года.
Пословицы, поговорки, скороговорки	Развитие интереса к УНТ, совершенствование умения говорить выразительно, четко проговаривая звуки.
Настольный театр. Невыдуманные истории	Развитие навыков драматизации, умения перевоплощаться, обыгрывать школьные ситуации, делать выводы, умозаключения.
«Угадай – ка!» Викторина	Развитие образного мышления, воображения, расширение запаса знаний и представлений об окружающем мире, развитие логического мышления.
Великие изобретения	Расширение кругозора учащихся; развитие их творческих способностей.
Как появилась Земля	Выявление представлений учащихся о появлении земли, знакомство детей с научными сведениями и мифологическими версиями.
По странам и континентам	Знакомство со странами мира, развитие толерантности.
Игра-викторина «Сказки А. С. Пушкина»	Изучение сказок А. С. Пушкина. Развитие мышления, артистизма, самостоятельности
Музыкальный калейдоскоп	Приобщение к музыкальной культуре
Семь чудес России	Знакомство детей с достопримечательностями России, воспитание чувства гордости за свою страну, развитие мыслительных процессов, расширение кругозора
Семь чудес света	Расширение кругозора учащихся; развитие их творческих способностей
Музеи Нижнего Новгорода	Расширение краеведческих знаний, воспитание любви к родному краю
Музыкальный калейдоскоп	Приобщение к музыкальной культуре
Русская матрешка	Расширять кругозор. Познакомить с видом росписи матрешек. Развивать творческие способности
История Нового года	Познакомить детей с историей праздника. Формировать интерес к народным традициям
Снеговичок	Выявить и расширить представление детей о свойствах снега. Развить речь, мышление, воображение. Воспитывать интерес к неживой природе
Времена года	Вызвать интерес к произведениям А. С. Пушкина, С. Есенина, В. Даля о природе в разные периоды года. Учить видеть красоту природы
Знакомство с детскими журналами	Расширить кругозор маленьких читателей
В гостях у детских поэтов	Знакомство с произведениями известных поэтов для детей. Воспитание любви к поэзии
Знаменитые нижегородцы	Расширение краеведческих знаний, воспитание любви к родному краю, чувство гордости
Конкурс стихов «Зимушка-зима!»	Формировать у детей интерес к поэзии. Воспитывать отзывчивого слушателя и зрителя
Мир удивительных животных	Развитие кругозора детей, расширение словарного запаса, развитие памяти, произвольного внимания
История возникновения книги	Формирование представления о значении книги в развитии человечества; знакомство их с историей возникновения книги; развитие читательской активности
История возникновения карандаша	Формирование представления о значении письменных принадлежностей в развитии человечества; знакомство их с историей возникновения карандаша и ручки
История появления бумаги	Формирование представления о значении бумаги в развитии человечества; знакомство их с историей возникновения бумаги
Кто придумал мультфильмы	Развитие интереса и любознательности, интеллектуальных способностей, воспитание инициативности
Удивительные растения	Развитие кругозора и любознательности учеников
Растения – синоптики	Развитие кругозора и любознательности учеников
Волшебные краски	Развитие у детей чувства прекрасного путем показа красоты пейзажа в разное время года

Тематика воспитательных мероприятий	Основные задачи мероприятия, виды деятельности детей
Рифма – звучная подруга	Знакомство с правилами рифмы. Создание условий для интеллектуального развития детей
Интеллектуальная игра «Что? Где? Когда?»	Развитие умения детей рассуждать, искать ответы, побуждать задавать вопросы и отвечать на них, интереса к различным отраслям знаний
Игра «Путешествие в страну профессий»	Развитие интереса к профессиям, окружающим нас. Воспитание уважения к людям различных профессий
КВН	Развитие умения детей рассуждать, искать ответы, побуждать задавать вопросы и отвечать на них, интереса к различным отраслям знаний

Мероприятия общекультурного направления по внеурочной деятельности имеют цели: развитие эстетического вкуса; развитие творческих способностей на основе приобщения к художественным ценностям отечественной и мировой культуры; формирование способностей восприятия и понимания прекрасного.

1. Григорьев Д. В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор: пособие для учителя. – М.: Просвещение, 2010. – 223 с.
2. Виталева Т. И. (сост.) Калейдоскоп праздников: 1–4 классы. – М.: Экзамен, 2013. – 286 с.
3. Садовникова Е. Е. Доклад учителя начальных классов на заседании учебно-методического совета МАОУ «Школа № 187», 03.11.2016.

Ахтырская Е. Н.

Балашовский институт (филиал) Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРА В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В УРОЧНОЙ И ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО ЛИТЕРАТУРНОМУ ЧТЕНИЮ В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ ФГОС НОО

Реализация ФГОС НОО показала, что в настоящее время в образовательном пространстве начальной школы произошла смена существовавших в прежней методической концепции приоритетов и «знанияевая» составляющая процесса обучения уступила свое место «развивающей» составляющей. Исходя из произошедших изменений, становится очевидным и неоспоримым тот факт, что «развитие» – главная составляющая всего процесса обучения, в том числе и на начальной ступени. Какие же существенные изменения произошли в связи с данными преобразованиями? Прежде всего необходимо обратить особое внимание на то, что произошло окончательное изменение названия предмета. Привычное для многих поколений название учебного предмета «Чтение» изменено на «Литературное чтение». В связи с этим, утратила свою актуальность и концепция обучения чтению, предложенная еще в 90-х гг. XX столетия известным методистом Н. Н. Светловской: *обучение грамоте – чтение – внеклассное чтение*. Прежде всего это связано с тем, что ФГОС НОО не предусматривает уроков внеклассного чтения. Но вместе с тем в рамках реализуемого стандарта появляется обязательный компонент: «Внеурочная деятельность».

Произошедшие изменения, на наш взгляд, открывают более широкие возможности и позволяют учителю начальной школы в рамках урочной деятельности по литературному чтению организовывать и деятельность внеурочную. Более того, подобное название учебного курса подразумевает обязательное введение литературоведческой терминологии в урочную деятельность и освоение ее младшими школьниками на теоретическом и практическом уровне, как в урочной, так и во внеурочной деятельности, так как в итоговой аттестации в начальной школе по данному предмету есть задания из этой области.

Неотъемлемой и обязательной составляющей урочной и внеурочной деятельности по предмету «Литературное чтение» в рамках реализации ФГОС НОО становится формирование грамотного, компетентного читателя. При этом, говоря о компетентном читателе, мы уточняем, что «...под компетентным читателем в методической науке подразумевают:

- во-первых, культурного, грамотного читателя, который способен понимать тексты различного рода и жанра литературы;
- во-вторых, человека, который в состоянии использовать полученную из текста информацию для различных целей» [1, с. 34].

ФГОС НОО второго поколения предполагает духовно-нравственное развитие и воспитание обучающихся в начальной школе и в этих целях в урочной и внеурочной деятельности по литературному чтению, на наш взгляд целесообразно использование фольклорного жанра, так как «фольклор является основой начального воспитания ребенка искусством слова» [2, с. 47].

В настоящее время, некоторые методисты говорят о том, что фольклор – это отзвук прошлого. Мы с данным утверждением совершенно не согласны и считаем, что если свести фольклор только к «живой старине», то «...это значило бы пройти мимо той роли, которую играет фольклор в современности и недостаточно ясно представить себе его социальную функцию сегодня» [6, с. 52].

Следуя идеям В. Г. Белинского, в своих работах мы особо выделяем, «что поэзия всякого народа находится в тесном соотношении с его историей и потому его история может объясняться поэзией, а поэзия историей» [6, с. 53]. Таким образом, в своих работах мы рассматриваем фольклор:

- во-первых, как искусство слова;
- во-вторых, как материал, позволяющий формировать духовно-нравственное мировоззрение младших школьников, как в урочной, так и во внеурочной деятельности по литературному чтению;
- в-третьих, как материал, позволяющий раскрыть обучающимся начальной школы специфику эпического рода литературы на примере фольклорного жанра.

Вышеизложенный материал, также позволяет говорить нам и о том, что урочная и внеурочная деятельность по литературному чтению «...способствуют формированию личности обучающегося, обеспечивая понимание литературы как пути сохранения и передачи духовно-нравственных ценностей и традиций» [7, с. 58].

Как мы видим, фольклор является уникальным материалом в образовательной среде младших школьников. Более того, если мы обратимся к истории методики обучения русскому языку в начальной школе, то сможем пронаблюдать, что известные методисты прошлых столетий всегда проявляли повышенный интерес к данному жанру. Например, Ф. И. Буслаев является одним из первых методистов, который включил фольклор в учебный процесс. В своем труде «О преподавании отечественного языка» изучение пословиц он выделил в качестве самостоятельного вопроса и отобрал для этого многочисленные примеры пословиц из древнерусской литературы [5].

Широко известен тот факт, что Л. Н. Толстой, при составлении учебных книг создавал тексты для чтения младших школьников «по мотивам» произведений устного народного творчества. В процессе преподавания в Яснополянской школе, он же пришёл к мысли о том, что «...единственные же книги, понятные для народа и по его вкусу, есть книги, писанные не для народа, а из народа» [8, с. 534].

В своих методических рекомендациях к курсу «Родной язык» К. Д. Ушинский писал: «Мы учим русскому народному языку на пословицах, ибо лучшего народного языка, чем тот, который сохранён в пословицах, не знаем» [9, с. 299].

Крупнейший фольклорист XIX в. А. Н. Афанасьев, в своих воспоминаниях всегда особо подчеркивал что «...путь к дедовской библиотеке, к счастью, лежал через русский фольклор, который и заложил во мне основы эстетического вкуса» [3, с. 6].

В. Г. Белинский, исследуя народную поэзию, утверждал: «В народной, или естественной поэзии, т. е. в фольклоре, есть нечто такое, что не может заменить нам литература» [4, с. 168].

Опираясь на проанализированные нами труды ученых, мы можем говорить о том, что уже в XIX в. фольклор рассматривался как: учебный материал; воспитательный материал; материал, позволяющий сохранить и передать будущему поколению историю народа; материал, способствующий формированию эстетического вкуса.

Говоря о современном отношении к фольклору, мы говорим о том, что данный жанр литературы дает «возможность развивать «высокий уровень чувств» и ту специфику художественного мышления, которая является отличительным свойством народа-творца [2, с. 48].

Как мы видим, роль фольклора в урочной и внеурочной деятельности по литературному чтению в рамках реализации ФГОС НОО многогранна и уникальна. С одной стороны, произведения устного народного творчества дают несформированному, начинающему читателю (каким и является младший школьник) уникальную возможность наблюдать единство формы и содержания. А с другой стороны, позволяют соединить в сознании ребенка житейскую ситуацию с образами художественного мира и на практическом уровне дают возможность постичь нераз-

рывное единство формы и содержания произведения. Также мы не можем не сказать о том, что в настоящее время роль фольклора возросла в связи с тем, что он совершенно естественно и гармонично знакомит младших школьников с историей народа, с его традициями, культурой, тем самым позволяет сформировать уважительное отношение к другим народам и их национальным культурам уже на начальной ступени школьного образования.

1. Ахтырская Е. Н. Формирование духовно-нравственного мировоззрения младших школьников в урочной и внеурочной деятельности по литературному чтению // Непрерывная предметная подготовка в контексте педагогических инноваций: сб. науч. тр. Двенадцатой Междунар. заочной науч.-метод. конф.: в 2 ч. Ч. 1. – Саратов: Центр «Просвещение», 2016. – С. 33–35.
2. Ахтырская Е. Н. Изучение фольклора в начальной школе // Начальная школа. – 2014. – № 11. – С. 47–50.
3. Афанасьев А. Н. Народ – художник // Миф, фольклор, литература. М.: Советская Россия, 1986. – 367 с.
4. Белинский В. Г. Общий взгляд на народную поэзию и ее значение. Русская народная поэзия. – М.: ОГИЗ, 1974. – Т. 2. – 168 с.
5. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб.: Издание Д. Е. Кожанчикова, 1861. – Т. 1. – 643 с.
6. Белоусова О. Е., Ахтырская Е. Н. Фольклор как воспитательный потенциал образовательной среды младших школьников // Непрерывная предметная подготовка в контексте педагогических инноваций: сб. науч. тр.: в 2 ч. Ч. 1. – Саратов: Центр «Просвещение», 2016. – С. 52–54.
7. Курмелева Н. А. Духовно-нравственное развитие и воспитание школьников во внеурочной деятельности по литературному чтению / Н. А. Курмелева, Е. Н. Ахтырская, М. А. Мазалова // Начальная школа. – 2014. – № 11. – С. 55–59.
8. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 14. – М., 1980. – 680 с.
9. Ушинский К. Д. Родное слово. – М.; Л. 1948. – 560 с.

Баштанар И. М.

Южно-Уральский государственный университет

Юсупова Л. Г.

Уральский государственный горный университет

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ГУМАНИТАРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ВУЗА

Процессы трансформации систем ценностей, происходящие в современном обществе, где важным являются не развитие производства и личности, а получение быстрой прибыли, не может не сказаться на ценностных ориентациях будущих специалистов. В связи с чем будущие специалисты не ориентированы на культурные ценности, что влечет за собой негативные последствия для страны и для личности. Практика показывает, что подготовка компетентных специалистов невозможна без формирования ценностных ориентаций, характеризующих положительную значимость как личности, так и социума.

Ценностные ориентации выступают отражением отношения будущих специалистов к окружающей действительности, являются частью духовной сферы, проявлением социального творчества. В связи с этим проблема изучения, формирования ценностей у студентов гуманитарных направлений вуза является актуальной.

Ценности выражаются в целях деятельности и допустимых способах их достижения, именно ценности определяют системы ориентации в мире и жизненные стратегии. В философии и социологии понятие ценность используется для обозначения объектов, явлений, их свойств, а также абстрактных идей, воплощающих в себе общественные идеалы и выступающих благодаря этому как эталон должного.

Ценностные ориентации являются важнейшими элементами структуры личности. Они закреплены жизненным опытом индивида и отграничивают значимое, существенное для данного человека от незначимого, несущественного.

Совокупность сложившихся, устоявшихся ценностных ориентаций А. Н. Занковский рассматривает, как систему личностных координат, которая обеспечивает постоянство конкретного типа поведения и выполняемой деятельности. При этом система личностных координат выражается в потребностях и интересах человека. В связи с этим ценностные ориентации являются важным фактором, который регулирует поведение человека [3].

Формирование индивидуальных ценностей Д. А. Леонтьев [6] предлагает рассматривать как процесс присваивания личностью социальных ценностей. При этом автор выделяет три взаимопереходящие формы ценностей: общественные идеалы – воплощение этих идеалов в действиях конкретных людей, представленных в мотивационной структуре личности в виде

«модели должного»; побуждающие личность, проявляющиеся в ее поведении и деятельности общественные ценностные идеалы.

Следовательно, личность усваивает общественные идеалы, которые использует в своей жизнедеятельности как должное, что побуждает ее к активности, в процессе которой реализуются эти модели, именно эти ценности составляют основу для формирования общественных идеалов и так по «бесконечной спирали» [7]. Промежуточным звеном в данном процессе выступает система ценностей социальной группы, которая значима для индивида. Он не всегда осознает ценности, но, несмотря на это, их регулятивное влияние остается. Ценности проявляются в его эмоциональных реакциях и предпочтениях, а выбор действия происходит автоматически, без особых размышлений.

Рефлексия выражается в попытке понять реакции личности на происходящее, с целью осознания своего выбора. Это означает, что сформированные реальной жизнью, практикой спонтанные внутренние реакции и принимаемые человеком решения, должны анализироваться и оцениваться. Индивид в процессе рефлексии анализирует цели, выделяет среди них более или менее значимые, достойные и недостойные. Он формирует свой внутренний мир, делает спонтанный, эмоциональный выбор осознанным. При этом действие направляется разумно выбранной целью, а не аффектом.

Мы можем говорить о рефлексии как об осознании внутренних сил, формирующихся стихийно в процессе социализации личности. Внутренние силы способствуют определению выбора действия и жизненной стратегии, имеющей значение для индивида, ведущих его по жизни и устанавливающих его предпочтения или избегания.

В основе ценностей лежат базовые представления о том, что определенные идеи, цели, формы поведения или институты являются индивидуально или социально предпочтительнее иных идей, целей, форм поведения и т. д. Ценности несут в себе нравственные представления индивида о правильности, положительности или желательности. Они – осознанный или интуитивный выбор того, что для человека является важным и необходимым.

В течение жизни и деятельности человека одни ценности подкрепляются, другие отбрасываются или видоизменяются, и, в конечном счете, формируется индивидуальная, специфическая иерархия личностных ценностей, которая определяет его приоритеты. Столкновения индивида с новыми ценностными системами, а также противоречия между реальной жизнью и уже усвоенными ценностями нередко приводят к формированию «многослойных» ценностных систем, в которых декларируемые ценности в значительной степени расходятся с действительными [4].

Тем не менее, проявляясь в различных формах (целях, установках, оценках, нормативных представлениях, императивах, запретах и т. д.), ценности выступают ориентиром деятельности индивида и позволяют ему оценивать окружающий мир в плане добра и зла, правды или лжи, красоты или безобразия, допустимого или запретного, справедливого или несправедливого. «Перенимая от окружающих людей взгляд на нечто как на ценность, достойную того, чтобы на нее ориентироваться в своем поведении и деятельности, человек может тем самым закладывать в себе основы потребности, которой раньше у него не было» [2, с. 12.].

Ценностные ориентации характеризуют положительную значимость профессиональной деятельности будущих специалистов гуманитарных направлений, как для личности, так и для социума. В соответствии с тремя формами существования ценностей мы выделили три группы ценностных ориентаций студентов, связанные с:

1) ценностным отношением к окружающему миру, основанному на общечеловеческих ценностях;

2) ценностным отношением к самому себе – образ я;

3) ценностным отношением к будущей профессии, поиском смысла, из которого вырастает образ будущей профессиональной деятельности. Отметим, что ценностные ориентации студентов объединяют два типа ценностных ориентации: общие и специфические.

Общие ориентации представлены установкой сознания на развитие личности, стремления достигать высоких результатов в профессиональной деятельности. Специфические – связаны с целостностью личности, ее поиском смысла своей профессиональной деятельности и жизни в целом.

Характеризуя специфическое ценностное отношение к будущей профессии, группе ценностных ориентаций, мы по аналогии с И. Ф. Исаевым [5] выделяем пять групп профессиональных ценностей будущего специалиста гуманитарного направления (табл.).

Группы специфических ценностных ориентаций будущих специалистов гуманитарных направлений

№ п/п	Группа профессиональных ценностей	Характеристика
1	Ценности-цели	Значение и смысл деятельности
2	Ценности-средства	Значение и смысл способов и средств осуществления профессиональной деятельности будущего специалиста
3	Ценности-отношения	Значение и смысл отношений студента, его профессиональную позицию
4	Ценности-знания	Смысл и значение профессиональных знаний студентов, касающихся будущей профессиональной деятельности
5	Ценности-качества	Значение и смысл качеств личности специалиста в зависимости от направления подготовки и будущей профессиональной деятельности

Формированию ценностных ориентаций студентов гуманитарных направлений способствует аксиологизация образования личности. Аксиологизация – это внедрение теории ценностей в образовательный процесс, это аксиологический подход в процессе обучения студентов, это обеспечение восхождения личности к более высокой цели, смыслу профессионального становления.

Технологически формирование ценностей будущих специалистов мы рассматриваем с позиции Н. А. Астаховой, которая отмечает, что среди педагогических технологий, ориентированных на формирование ценностей, выделяются такие, которые являются личностно-ориентированными, имеют диалогическое основание, рефлексивны и создают имитационное пространство [1, с. 135–136]. В соответствии с такой позицией для формирования профессиональных ценностей студентов мы использовали: диалог (как форму познания себя и мира в субъектно-смысловом общении); дискуссии (как поиск смысла путем обсуждения профессиональных проблем); методические разработки технологии развития критического мышления («маркировочная таблица», «кластер»); имитационные игры.

Таким образом, на современном этапе развития общества формирование ценностей у будущих специалистов приобретает все большую актуальность и способствует становлению его как профессионала, выступая в качестве регулятора поведения, выражая направленность его интересов и потребностей, а также его мотивации в сфере будущей профессиональной деятельности.

1. Астахова, Н. А. Учитель: проблема выбора и формирование ценностей / Н. А. Астахов. – М.: МПСИ, 2000. – 272 с.
2. Додонов, Б. Я. Эмоция как ценность / Б. Я. Додонов. – М.: Политиздат, 1978. – с. 272.
3. Занковский, А. Н. Организационная психология / А. Н. Знаковский. – М.: Флинта; МПСИ, 2000. – 648 с.
4. Зотова, О. И. Ценностные ориентации и механизмы социальной регуляции поведения / О. И. Зотова, М. И. Бобнева // Методологические проблемы социальной психологии. – М., 1975. С. 241–254.
5. Исаев, И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя: учеб. пособие / И. Ф. Исаев – М.: Академия, 2002. – 208 с.
6. Леонтьев, Д. А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д. А. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – № 4. – С. 15–26.
7. Лузина, Л. М. Теория воспитания: философско-антропологический подход / Л. М. Песков / Псков. гос. пед. ин-т им. С. М. Кирова. – Псков, 2000. – 186 с.

Болтаева З. З., Хомидов Х. К.

Бухарский инженерно-технологический институт

ЛИЧНОСТНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В НЕПРЕРЫВНОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

В настоящее время практически все развитые страны мира осознали необходимость реформирования своих систем образования с тем, чтобы ученик, студент действительно стали центральной фигурой учебного процесса, чтобы познавательная деятельность студента находилась в центре внимания педагогов, исследователей, разработчиков программ образования, средств обучения административных работников, т. е. ведущим становится процесс познания, а не преподавания, как это было до сих пор при традиционном обучении.

Уметь учиться, интенсивно учиться по нашим заключениям – это особенно важно сегодня, когда происходит смена концепции образования: от обучения на всю жизнь к обучению через всю жизнь. Поэтому, задача образовательных учреждений, сегодня заключается не столько в передаче информации, сколько в том, чтобы научить человека самостоятельно и постоянно учиться, решать жизненные и профессиональные проблемы, иметь устойчивую жизнеспособ-

ность. Какие условия для этого необходимы? Прежде всего, возможность вовлечения каждого учащегося в активный познавательный процесс, причем не процесс пассивного овладения знаниями, а в активную познавательную деятельность каждого учащегося, применения им на практике этих знаний с помощью методов обучения.

Необходимо отметить, что рост бурного научно-технического прогресса, когда за период жизни одного поколения наука развивается больше, чем за всю историю человечества, традиционная система обучения изжила себя. Создание системы на идее развивающего личностно-ориентированного обучения обусловило иной подход к учебному процессу. Преподаватель вынужден пересмотреть свое отношение к обучаемому предмету. Он перестает быть главным в учебном процессе. В современном образовании личность учащихся является субъектом, а не объектом в педагогическом процессе. В национальной модели образования Республики Узбекистан «Личность» стоит на первом месте. Значит вся система образования, в том числе и сам процесс обучения, должны быть ориентированы на личность.

Организация личностно деятельностно-ориентированных технологий в профессиональных колледжах и высших образовательных учреждениях имеет свои особенности.

С целью внедрения разных личностно ориентированных технологий в учебный процесс в нашем институте при поддержке Германского общества по международному сотрудничеству (GIZGmbH) совместно проводился проект по подготовке педагогических кадров в сфере Региональной программы «Профессиональное образование в Центральной Азии». К основным направлениям проекта относятся совместные разработки и внедрения личностно ориентированных технологий на действиях и учебно методические материалы в сфере профессиональной педагогики с учетом национальных и региональных особенностей.

Личностно ориентированная учеба на деятельность – это комплексное и исходящее из активности учащихся обучение, в ходе которого оговоренные между преподавателем и учащимися продукты действия управляют организацией учебного процесса. Речь идет не о дидактической модели, а лишь о дидактико-методической концепции. Другие термины – это педагогически-дидактическая концепция, организация учебы и обучения или учебная архитектура. Личностно деятельностно-ориентированные технологии ставят в центр учебного процесса личность учащегося, обеспечение достаточных и хороших условий развития его личных качеств, полную реализацию потенциальных способностей. Приоритетными качествами личности являются высокие этические ценности. Педагогический стиль педагогов состоит в следующем: не запрещать, а направлять; не принуждать, а убеждать; не управлять, а соуправлять; не командовать, а организовывать; не ограничивать, а предоставлять свободу выбора.

Деятельностно-ориентированное обучение, как правило, исходит из конкретной ситуации к заданию (1 шаг), чтобы таким образом сначала учиться на конкретном примере, чтобы затем (2 шаг) вывести из этого общую закономерность или объяснить общий принцип. Противоположная концепция представляет собой учебу по инструкциям, сначала объясняется принцип, закономерность или взаимосвязь, чтобы затем возможно представить еще один пример для тренировки [1]. До настоящего момента мы пришли к мнению, что «деятельность – действие» являются потенциально хаотичными процессами, потому что они имеют обратную связь и нелинейны. На эти процессы относительно их развития в значительной степени влияют исходные условия, а также условия, которые действуют в ходе процесса. То же самое можно сказать и о процессе формирования самостоятельности. Действия, которые выполняют учащиеся, происходят в нелинейной динамической системе. Самоуправляемые действия гиперцикличны. Существуют четыре вида протекания действия. В динамической, весьма сложной системе, такой как процесс обучения, могут присутствовать все четыре вида протекания действия.

1. Его действия протекают беспорядочно. 2. Его действия направлены на цель действия. 3. Его действия носят периодический характер. 4. Его действия – это пограничные циклы с периодом выше 3.

Способы действия могут служить преподавателю в качестве образца для объяснений учебных действий учащихся. Мы всё же думаем, что на занятии существует самоуправляемая учеба. Вопрос только в том, происходит ли это по желанию преподавателя или невольно. Собственно, это должно было стать понятным еще при введении понятия «компенсационное действие».

Каждая эволюция, а таким образом и развитие личности, повинуются принципам самоорганизации. Основной процесс развития человека нелинейный, тем самым в значительной мере поддающийся только недетерминистскому описанию. Человек действует в этой системе,

поддающейся описанию при помощи гиперциклов. Возникающие в этой системе в соответствии с исходными условиями и обратными связями «естественные» действия я хотела бы называть «самоуправляемыми».

Этим так же, конечно, сказано, что обучение никогда не формируется исключительно при помощи самоуправляемых действий. В принципе при личностно организованной учебе учащиеся самостоятельно структурируют и упорядочивают учебный материал, при самоуправляемой учебе учащиеся могут принимать участие в принятии решения о заданиях или методах. Таким образом, учащиеся должны быть подготовлены к жизни и будущей профессиональной деятельности. Подобного рода дидактические концепции, использующие подход, дающий учащимся и другим обучаемым возможность шаг за шагом выполнять самостоятельную работу под собственную ответственность, позволяют учащимся полностью или частично самостоятельно организовывать учебный процесс. При полном самоопределении учащийся сам ставит перед собой учебные цели и осуществляет учебные действия, чтобы достичь учебных целей. Какие учебные действия, где, когда и в какой последовательности выполняет учащийся, определяет он сам. Если учащиеся сами дают урок для других участников или определяют цели обучения, то тогда говорят об учебе через обучение и развитию методической компетенции. При всех разногласиях в дискуссиях о понятии «ориентирование на действие при обучении и учебе» бесспорна одна мысль: вышестоящая цель профессионального образования – это профессиональная компетенция действия. Формирование и развитие компетенции действия – такая организация учебы и обучения, в которой учебные процессы ориентированы на важные для профессии рабочие процессы. Надлежащие общие типовые условия для реализации принципа ориентирования на действие при обучении вытекают из измененного понимания роли преподавателя и учащегося как определяющего знание признака новой учебной культуры. Эта новая учебная культура, которая основывается на идее обучения на протяжении всей жизни, способствует активности и конструктивности учебы, так же как и самоуправление и кооперация, олицетворяет собой основополагающее переориентирование понимания учебы и обучения.

1. Меликулова, Ф. А. Организация личностно ориентированного учебного занятия в профессиональных колледжах / Ф. А. Меликулова // Молодой ученый. – 2012. – № 1. Т. 2. – С. 100–102.

Вишнякова И. Н.

Челябинский государственный институт культуры

ОРГАНИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАСТНИКОВ ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЛЕКТИВА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Проблемы социокультурного благополучия в современном обществе требуют конкретных решений в различных сферах жизнедеятельности человека. В рамках решения актуальных проблем российского современного общества, связанных с духовно-нравственным воспитанием детей, предложен ряд научных разработок и программ этнокультурной направленности [1; 2; 4–7]. Изученный опыт работы детских фольклорных коллективов чаще основывается на принципах: жанровой и репертуарной последовательности в соответствии с праздниками народного календаря; преемственности в освоении фольклора; комплексности освоения фольклора; выстраивания совместной творческой деятельности; освоения аутентичного репертуара. Утверждается, что целостное восприятие ребенком фольклора состоит в понимании его многогранности. Существенным элементом является формирование представления о народной культуре через постижение мифологических основ обрядов, ритуалов, эпоса и сказок, музыкального фольклора и других видов народного творчества, раскрывающих богатство и глубину неразрывных связей человека с природой и с другими людьми.

К построению этнокультурных образовательных программ для младших школьников, рекомендуем разделить процесс освоения фольклора на три этапа.

На первом этапе для детей в возрасте 7–8 лет целесообразно создание предпосылок усвоения знаний о народных традициях, важно предусмотреть процесс постепенного вхождения ребенка в мир фольклора. В связи с этим рекомендуем: а) беседы на темы: «Родная земля», «Наши герои», «Труд благодатный», «Дом и семья», «Мир и лад»; посещение выставок прикладного народного творчества; б) народные игры, отвечающие высокой роли потребностей в игровой деятельности детей 7–8 лет (словесные, интеллектуальные и подвижные народные игры обладают многофункциональностью и способствуют познанию ценностных, правовых, мо-

ральных норм); в) творческие акции «Подарок близкому человеку», постановка мини-спектакля «Сказка моего народа», творческие мастерские и концертные выступления; г) народные праздники «Осенины», «Коляда», «Масленица», «Пасха», «Троица», народно-игровые программы. На данном этапе важно организовать деятельность таким образом, чтобы соблюдался принцип преемственности. В рамках творческой деятельности могут быть предусмотрены фольклорные мини-спектакли, где старшие дети (9–11 лет), готовые к активному участию в зрелищных фольклорных мероприятиях, ставят их для детей младшего возраста (7–9 лет). Так, например, воспитанники творческого объединения «Марья-искусница» Центра внешкольной работы (структурное подразделение) «Темп» г. Челябинска проводили народные праздники («Кузьминки – девичьи вечеринки», «Пришла Коляда!», «Хоровод весенних игр», «Широкая масленица!», «Пасхальная ярмарка» и др.). Отмечена высокая активность со стороны родителей в организации и проведению данных мероприятий.

На втором этапе творческой деятельности для младших школьников в возрасте 8–9 лет усиливается познавательно-коммуникативное содержание деятельности. Дети познают основы народного быта, изучают праздники народного календаря, изучают местные фольклорные традиции. В содержание социально-культурных форм деятельности рекомендуем включить: беседы-обсуждения сюжетов народных сказок, поговорок и пословиц о человеческих поступках, взаимопомощи и уважении; игры с импровизацией: словесные, музыкальные, интеллектуальные и подвижные народные игры; народно-праздничные поздравления; акции милосердия («Помощь пожилому человеку», «Помощь сверстнику»), участие в выставках прикладного народного творчества; творческие мастерские; концертные выступления; народные праздники («Осенины», «Коляда», «Масленица», «Пасха», «Троица») и народно-игровые программы.

На третьем этапе в возрасте 9–11 лет становится актуальным совершенствование навыков владения различными формами творческой деятельности. Рекомендуем включить активные творческие формы (постановка мини-спектаклей, социально-творческие акции, народно-праздничные поздравления), требующие непосредственного активного участия детей в их создании и проведении в учреждениях и за их пределами. Целесообразность введения творческих форм заключается в получении и закреплении младшими школьниками предварительных знаний и умений, необходимости развития на их основе творческого потенциала каждого ребенка на третьем этапе. Расстановка таких акцентов предусматривает их влияние на развитие когнитивных, коммуникативных качеств ребенка, необходимых для целостности творческого процесса.

Освоение фольклора в народно-игровых, песенных, музыкально-инструментальных, хореографических, народно-праздничных, драматических и словесных формах позволяет наиболее полно раскрыть природные творческие способности, вызвать у детей положительные эмоциональные реакции. В совокупности эти формы открывают возможность полидеятельностного творчества, которое стимулирует творческую активность младших школьников. Рассмотрим подробнее формы творческой деятельности, рекомендуемые к применению в детских фольклорных коллективах.

Народно-игровые формы творческой деятельности выполняют различные функции, относящиеся к ряду возрастных потребностей младших школьников (функции подвижной физической деятельности, нравственные, коммуникативные, информативные, развлекательные). Например, популярные народные подвижные игры: «Растяпа», «Селезень и утица» и др.; спортивные игры «Два Мороза», «Баба Яга»; хороводные игры «Зайка во садочке», «Во саду ли в огороде» и др. Одна и та же игра может выполнять на занятиях различные функции. В результате включения в игровую деятельность детей повышается интерес к освоению фольклора, осуществляется включение в систему социальных отношений, норм, правил поведения, которые в игровых условиях представлены в близкой детям наглядно-действенной форме; обретается опыт партнерских отношений сотрудничества и кооперации со сверстниками, благодаря чему возрастает социальная адаптация детей; усваиваются разнообразные более адекватные способы поведения в проблемных ситуациях; усиливается способность ребенка к произвольной регуляции поведения на основе подчинения системе правил, регулирующих выполнение роли, и правил, определяющих поведение.

Песенные формы включают: певческие упражнения, песенно-игровой материал, разножанровый песенный материал (заклички, потешки, частушки, календарные песни и т. д.). Также рекомендуем доступный песенный материал с простой мелодикой, характерной для детского фольклора.

Музыкально-инструментальные формы включают использование детьми элементарных музыкальных и шумовых инструментов (свистулек, бубна, рубеля, коробочки, трещеток). В качестве шумовых инструментов традиционные предметы быта (заслонка, ухват, гребень).

Хореографические формы включают элементы традиционной народной хореографии и различные виды хороводов (круговые, орнаментальные, хороводы-шествия, бытовые танцы). Освоение хореографических основ осуществлялось через освоение ритма, овладение простыми движениями: «пружинка», «горошки», «утюжок», «ковырялочка», «веревочка» (такие названия непосредственно ориентируют детей на конкретное движение, которое они выполняют сразу, не прилагая больших усилий, в игровой форме), через танцевально-игровое творчество и сольную пляску.

Народно-праздничные формы основаны на принципе народного календаря. Положительной современной тенденцией в этнокультурном образовании является применение зрелищных форм, которые способствуют вовлечению детей в фольклорную атмосферу, позволяют воспринимать и познавать важные нравственные идеалы, правовые нормы. В поликультурном регионе важно учитывать традиционные праздники разных народов. Как правило, их проведение состоит в объединении и содружестве представителей различных этносов. Народно-праздничные формы изучаются в комплексе с обрядовыми формами в контексте праздничного мероприятия.

Драматические формы включают театральные элементы календарных обрядовых действий (колядование, ряжение, масленичные развлечения); фольклорный театр «Петрушка», «Вертеп» и др. Также важным материалом для включения в этот вид деятельности может стать разыгрывание сказочных сюжетов с включением различных песенных, музыкально-инструментальных и хореографических форм.

Словесные формы обладают такой характеристикой, как организованное поэтическое слово. Б. Н. Путилов, например, выделяет особую жанровую категорию: фольклор речевых ситуаций [3], который позволяет функционировать в зависимости не только от текста, но и ситуативного контекста. Фольклор функционирует, главным образом, через слова и действия, поэтому мы рекомендуем включить в репертуар скороговорки, потешки, прибаутки, загадки, пословицы, считалки и, особенно, словесные игры и т. д. Так называемые малые формы, жизнь которых связана с реализацией в процессе речевых контактов. Скороговорки, например, мы, используем для выработки правильной речи, крепкого дыхания. Загадки необходимы для развития образного мышления и познания окружающего мира. С целью расширения нравственного опыта рекомендуем включить пословицы и поговорки о труде, о добрых делах, о родных людях, о природе и Родной земле.

Вышеперечисленные формы творческой деятельности весьма эффективны, но особое значение в освоении фольклора имеет способность к воспроизведению фольклорного материала (народных песен, частушек, танца), что в известной степени влияет на «выстраивание» в представлении ребенка верного представления о фольклоре. Безусловно, такая деятельность имеет выраженную воспитательную, социокультурную направленность и уместна в пользу создания яркого и самобытного творческого коллектива. Специфические особенности педагогической работы заключаются в том, что основное предпочтение отдается раскрытию индивидуальных способностей детей. Преобладающие практические виды деятельности, в ходе которых осваиваются различные умения, навыки, влекут к творческому раскрепощению за счет преобладания эмоционального эффекта, т. е. чувств и эмоций, получаемых в процессе различных форм совместного творчества.

1. Вишнякова, И. Н. Фольклор детям: программа и методические рекомендации / И. Н. Вишнякова. – Челябинск: Учеб.-метод. центр по образованию и повышению квалификации работников культуры и искусства Челябин. обл., 2014. – 52 с.

2. Камкин, А. В. Программа для начальной школы / А. В. Камкин, И. А. Кузьмин // Истоковедение. – 2-е изд., доп. – М.: Изд. дом Истоки, 2007. – Т. 1.

3. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура : моногр. / Б. Н. Путилов. – СПб.: Наука, 1994. – 239 с.

4. Солодухин, В. И. Педагогические условия развития творческой активности младших школьников средствами инструментального фольклора : 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования: дис. ... канд. пед. наук / В. И. Солодухин. – Улан-Удэ, 1999. – 188 с.

5. Чугаева, И. Г. Истоки. Программа для начальной школы / И. Г. Чугаева // Традиционная культура Урала: альманах. Вып. 2. – Екатеринбург: Дом фольклора Свердловский обл., 2002. – С. 2–29.

6. Шрамко, О. А. Фольклор как средство социализации учащихся младшего школьного возраста / О. А. Шрамко // Актуальные вопросы современной науки. – 2013. – № 29. – С. 162–172.

7. Щербакова, О. С. Этнокультурное воспитание детей и подростков на региональных народно-певческих традициях в условиях досуга : 13.00.05 теория, методика и организация социально-культурной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук / О. С. Щербакова; Алт. гос. акад. культуры и искусств. – Барнаул, 2011. – 22 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРА ДЛЯ РАЗВИТИЯ РЕЧИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

В настоящее время каждому человеку необходимо уметь чётко и ясно излагать свои мысли. Общение – основное условие развития ребёнка, важнейший фактор формирования личности, один из главных видов деятельности человека. Внимательное, вдумчивое отношение к своей речи должно формироваться прежде всего в школе. А поэтому знания по вопросам культуры речи, умение и готовность безошибочно и свободно пользоваться разнообразными языковыми средствами необходимы преподавателю любого предмета.

Работая в школе учителем русского языка и литературы, во внеурочное время я провожу дополнительные занятия, на которых учу детей рисовать, проводить праздники, создавать театрализованные постановки, сочинять, писать статьи для школьной газеты, петь, танцевать. В своей работе использую разнообразные методы и приемы для развития творческих способностей детей, но особое внимание уделяю развитию речи. Считаю, что сегодня как никогда для педагога особенно важно пробудить интерес к звучащему слову, научить детей почувствовать его истинный вкус и назначение. Помогает в этом фольклор. Именно он открывает перед детьми притягательную силу народного слова, родного языка.

Народ позаботился о детях, создав замечательные произведения словесного поэтического творчества, – детский фольклор.

Анализ имеющихся знаний о русской народной культуре показал, что учащиеся недостаточно знают о русских народных традициях, обычаях и народных праздниках, о местных промыслах и изделиях народных мастеров. Редко используют в активной речи пословицы, поговорки и другие формы фольклора. В то время как малые формы детского фольклора содержат огромный воспитательный и развивающий потенциал, который давно и продуктивно использовали в своей педагогической деятельности Л. Н. Толстой, К. Д. Ушинский. Учебник «Народоведение», созданный А. И. Лазаревым [2], в нашей школе активно используется учителями на уроках и во внеклассных мероприятиях. А принципы обучения народным традициям, заложенные в программе «Фольклор. (Художественное самотворчество детей)», для меня остаются главными.

Что помогает развивать языковую компетенцию и речевое поведение учеников?

Скороговорки используем для развития дикции или просто как минутку отдыха для психологического настроя перед устными ответами. Частоговорки можем придумывать сами. Это интересно и полезно в процессе стихотворчества, во время физминутки.

Пословицы и поговорки – самые верные помощники, когда нужно договориться о правилах поведения и отношения друг к другу, к делу, которым занимаемся. «Дружно – не грузно, а врозь – хоть брось». «Без труда не выловишь и рыбку из пруда». Дети слышали и знают пословицы. Иногда достаточно произнести начало, они хором договаривают концовку. Пословицы по темам подбирают вместе с родителями, записывают на альбомных листах, которые мы потом совместно оформляем в книжку-раскладушку. А. А. Потебня подмечал, что народные пословицы – это не что иное, как сжатые небольшие поэтические произведения – басня, сказка, комедия. В самом деле, чем не басня: *Пожалел волк кобылу: оставил хвост да гриву.*

Л. Н. Толстой прекрасно понимал специфику пословицы как жанра устного народного творчества. На многие пословицы, по мнению великого писателя и педагога, мог бы быть написан «ряд не то повестей, не то картин». Этому же учат «Пословицы в рассказах» Б. В. Шергина. Ребята с удовольствием подбирают к пословицам свои истории. Так рождаются детские рассказы по пословицам. Разнообразные конкурсы и творческие задания на знание пословиц – постоянные спутники учебных занятий и внеклассных мероприятий. Например, при изучении темы «Древние образы в народном искусстве» учащимся в качестве домашнего задания предлагается найти пословицы, поговорки, загадки о солярных знаках и образах, присутствующих в русском народном орнаменте, так как именно малые фольклорные формы содержат многообразие сведений, позволяющих понять значение и смысл узоров, украшающих предметы декоративно-прикладного искусства. Задания «собери пословицу» или «продолжи по началу» часто используем в конкурсно-игровых мероприятиях [1].

Загадки любят отгадывать все. Загадки разнообразны по формам и содержанию. С помощью загадок мы учимся создавать картины-пейзажи, осваиваем форму, цвет и свойства предметов. Загадки помогают нам создавать образ предмета и осваивать само понятие «образ».

Сказка – постоянный спутник в нашем мире юных волшебников. Каждое занятие мы начинаем со слов: «Мы волшебниками станем, если только захотим, пофантазируем и сами, что хотим изобразим». С помощью сказки мы отправляемся в путешествие. С помощью сказки мы рисуем сказку, наглядно осваивая понятия «композиция», «форма», «сюжет» (Сказка «Теремок». Из геометрических фигур учимся рисовать животных, деревья и др.) Придумываем свои сказки. Создаем кукол из vareжки и показываем мини-спектакли малышам или одноклассникам.

Опыт показал, что наряду с основными методами и приемами речевого развития школьников можно и нужно использовать богатейший материал словесного творчества народа. М. Горький считал: «Чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно поймем великое значение творимого нами настоящего».

1. Игры: энциклопед. сборник / сост. В. Черноземцев; вступ. ст. и ред. А. И. Лазарева. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1995. – 797 с.

2. Нарождение: о русском народе, его обычаях и худож. творчестве: учеб. для общеобразоват. шк., гимназий, лицеев / А. И. Лазарев. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1997. – 256 с.

Ganzhiev F.

Bukhara State University

THE PECULIARITIES OF PSYCHOLOGICAL PROTECTION OF THE INDIVIDUAL IN THE EXTREME SITUATION¹

Reformations carrying out in all the branch in our country put humanity in a high level that its strength, mind, ability, psychological and spiritual mature depend on development. According to it every individual's self-perfectness, self-knowing and understanding others become the most actual problems of the day.

Thus, in this period at first, education-upbringing, its content-essence and for the psychological protection of individual in the extreme situation that develops educational system becomes the most important tendency.

Our President had an idea about the upbringing of young generation that: "...in the centre of all our pure wish stands to grow up physical-spiritual healthy children, to see their prosperity, their abundant future and to bring up the generation not lacking from none in the world", admits separately [1].

In the main centre of all the reformations carrying out in our Republic lie the action that supplies individuals and their social development that in this process it requires psychological approaches. Thus, it is difficult to show suitable result without studying psychological possibilities of each person in the extreme situation. Naturally, this loads the most responsibility to the psychologists, members of extreme situation and fire security. From the old days for the hospital, kind and charitable Uzbek nation life of humans dominant from everything. That's why helping and protecting humanity in extreme situation counts the most actual problem of the day.

The aim is to learn how to protect psychologically human beings in the extreme situation and to solve the problems upcoming in this process.

Tasks of the dissertation work are: show psychological service in the extreme situations and to observe as a socio-psychological problem, choose method for extreme situation and to use them in practice, learn the peculiarities of extreme situation and to observe taken results.

The object of the dissertation work is military specialized school № 19 in the Bukhara city. The subject is to study the actions of persons in the extreme situation and to show them psychological help.

Psychological protection of individual in the extreme situation in the psychology subject studied scientists (L. A. Mixaylova, V. S. Merlin, N. S. Leytes, E. A. Golubeva, E. Z. Simirnov, E. G. Goziyev and others). Peculiarities of individual protection in the extreme situation, studied scientists Dobryakov I. V., Nikolskay I. V., R. V. Kadirov, A. G. Asmolov, G. Ollport, G. Rozenberg and others.

The methods of observing, experimental, individual talking, test, questionnaire, checking productivity of the action and "self-control mechanism" (L. A. Mixaylova) are used.

¹ Перевод на русский язык – с. 117–118 настоящего издания.

Defining methods psychological help to the person and self-control in the extreme situations. Studying and using this kind of methods shows the novelty of our work.

Taking theoretically, the results of the work enrich the psychology with new scientific information. Also, it clarifies main points connecting with psychological protection of human in the extreme situation.

It gives possibility of learning broadly socio-psychological sides of extreme situation. The information of the works can be used by military men, members of fire security and extreme situation, sportsmen.

Theoretical basis of psychological protection in the extreme situation was created by I. V. Dobryakov, I. V. Nikolskay, R. V. Kadirov, L. A. Mixaylova, Sh. R. Barotov, M. E. Muxtorov, E. Z. Simirnov, N. A. Yaxyarov and on their control of this scientific was research paid more attention to the category of extreme situation.

In the extreme situation person should be self-control and approach individually. The basis of psychology, knowing it, the pedagogy of education and upbringing depends on educational methods. The role of psychology is high for the outlook of people, and for forming their convenience, moral quality. Persons can use psychological knowledge for self-intellectual upbringing.

Psychology is important for the solving of personal problems, self-controlling, understanding powerful and lack sides, defeating difficulties, succeeding, abolishing self-lack, forming positive qualities. Also, psychology is important for possessing mental possibilities. Thus, according to it we can enlarge productivity of our intellectual actions, acquiring knowledge correctly, knowing the ways of developing and improving attention and sense.

1. "Barkamol avlod yili" Davlat dasturi to'g'risida. – Toshkent, 2010.

Ганжиев Ф. Ф.

Бухарский государственный университет

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЗАЩИТЫ ЧЕЛОВЕКА В ЭКСТРЕМАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ¹

Преобразования, происходящие во всех сферах нашей страны, выводят человека на новый уровень, на котором стойкость, разум, способности, психологическая и духовная природа зависят от его развития. Согласно этой позиции самосовершенствование, самопознание каждой отдельной личности и ее понимание других стали самыми актуальными проблемами сегодняшнего дня.

Соответственно, на данный момент первостепенное значение приобретают образование и воспитание, психологическая защита человека в экстремальной ситуации становится самым важным направлением образовательной системы.

Наш президент выразил следующую позицию касательно воспитания молодого поколения: «...нашей центральной задачей является вырастить физически и духовно здоровых детей, видеть их процветание, изобильное будущее и воспитать поколение, которое не будет ни в чем нуждаться», что он дополнительно предлагает [1].

Сложно показать удовлетворительный результат без изучения психологических возможностей каждого человека в экстремальной ситуации. Естественно, вся ответственность за это лежит на плечах психологов, участников экстремальной ситуации и пожарных. С давних пор доброта, гостеприимство и сострадание являются главными народными чертами узбекского характера. Поэтому помощь и защита человека в экстремальных ситуациях является одной из самых актуальных проблем современности.

Цель нашего исследования – это изучение того, как психологически защищать людей в экстремальных ситуациях и решать проблемы, возникающие в процессе.

Задачи диссертационной работы следующие: показать психологическую службу в экстремальных ситуациях и рассмотреть как социопсихологическую проблему, выбрать методы защиты в экстремальной ситуации, изучить особенности экстремальной ситуации и рассмотреть полученные результаты.

Объект диссертационного исследования – это военная специализированная школа № 19 в Бухаре. Предмет – изучение действий людей в экстремальных ситуациях и оказание им психологической помощи.

¹ Пер. с англ. яз. выполнен кафедрой иностранных языков ЧГИК.

Проблема психологической защиты человека в экстремальных ситуациях изучалась рядом ученых (Л. А. Михайлова, В. С. Мерлин, Н. С. Лейтс, Е. А. Голубева, Е. З. Смирнов, Е. Г. Гозиев и др.). Особенности индивидуальной защиты в экстремальных ситуациях изучены такими учеными, как И. В. Добряков, И. В. Никольская, Р. В. Кадыров, А. Г. Асмолов, Г. Олпорт, Г. Розенберг и т. д.

Используются такие методы, как наблюдение, эксперимент, беседа, тест, анкетирование, проверка продуктивности в действии и «механизм самоконтроля» (Л. А. Михайлова).

Определены методы психологической помощи людям и формирования самоконтроля при экстремальных ситуациях. Изучение и использование этого вида методов представляют собой новизну исследования. В работе разъясняются основные моменты, связанные с психологической защитой человека в экстремальной ситуации. Это дает возможность широкого изучения социопсихологических сторон экстремальных ситуаций. Данные, полученные в ходе исследования, могут быть использованы военными, членами пожарной службы, спортсменами.

Теоретическую основу психологической защиты в экстремальной ситуации составили работы таких исследователей, как И. В. Добрякова, И. В. Никольской, Р. В. Кадилова, Л. А. Михайловой, Ш. Р. Баротова, М. Е. Муксторов, Е. З. Смирнов, Н. В. Яксуаров, в чьих трудах раскрывается сущность понятия экстремальной ситуации.

В экстремальной ситуации человек должен обладать выдержкой, терпением и иметь контроль над собой. Взяв за основу психологию, педагогика образования и воспитания опирается на педагогические методы. Психология играет важную роль в формировании научного взгляда на человека, в формировании психологического комфорта и моральных качеств. Люди могут использовать знания психологии в процессе интеллектуального самовоспитания.

Психология способствует решению личных проблем, самоконтролю, пониманию сильных и слабых сторон, преодолению трудностей, достижению успеха, формированию положительных качеств. Также психология важна для развития умственных способностей. Соответственно, мы можем повысить продуктивность наших умственных действий, приобретая правильные знания, изучая способы развития и совершенствования внимания и восприятия.

1. "Barkamol avlod yili" Davlat dasturi to'g'risida. – Toshkent, 2010.

Дмитриева О. А.

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

РОЛЬ ВОСКРЕСНЫХ ШКОЛ В СОХРАНЕНИИ И ТРАНСЛЯЦИИ СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

В настоящее время в России активно действуют такие образовательные учреждения, как воскресные школы Русской православной церкви. Учитывая тот факт, что традиционное вероисповедание на территории страны – православие, данные тип образовательных учреждений представляет собой активную площадку по формированию, сохранению и трансляции базовых ценностей русского народа. Уточним, что глобализация – это процесс всемирной экономической, политической, культурной и религиозной интеграции и унификации. Иными словами, постепенно мир приобретает общие, универсальные черты: единый язык, единая хозяйственная система, единая культура и, внимание, эклектизм религии. Уже сейчас мы наблюдаем многочисленные примеры, когда популярные международные культурные явления вытесняют национальные или превращают их в интернациональные: праздник Хэллуин, день Святого Валентина и др. Безусловно, это можно расценивать как определенную утрату национальных культурных ценностей. Что касается религии, то плюрализм и эклектизм религиозных воззрений распространяются не только на уровне различных обществ, но и на уровне индивидуального сознания верующих [2, с. 129–143]. Религия в условиях глобализации общества базируется на эклектическом мировоззрении, т. е. сочетает логически и генетически не связанные между собой элементы, почерпнутые из различных традиционных религий, квазинаучные и, наоборот, примитивные фольклорные представления, переосмысленные образы массовой культуры [Там же]. Все это приводит к искажению основ христианской веры, представляющей собой специфическое отношение людей с окружающим миром, с другими людьми, с самими собой (как другими), с Богом и к искажению ценностных приоритетов человека и общества в целом, что рано или поздно приведет к разрушению идентичности, сплоченности общества, а значит и государства. Таким образом, подмена ценностей – угроза национальной безопасности России.

А разрушение семейных ценностей – фундаментальная проблема, о которой Иоанн Златоуст сказал так: «Неустройство семьи расстраивает всю вселенную» и, наоборот, «если супружеские отношения в порядке, то и дети воспитываются хорошо, и слуги благочинны, и соседи, и друзья, и родственники радуются, и всем приятно согласие супругов».

Сегодня мы являемся свидетелями того, как происходит активное навязывание чуждых ценностей различными средствами масс-медиа. Последние десятилетия моделируется чуждое христианам понимание семьи, любви к ближнему. Многие молодые люди настолько дезориентированы, что не понимают, что подразумевает собой «христианская семья». Существует масса нелепых штампов и образов современной модели отношений юноши и девушки, в том числе навязанных средствами масс-медиа («Дом 2» на ТНТ). В российском обществе появилось чуждое понятие – гражданский брак, негативно влияющий на воспроизводство населения, влекущий за собой укрепление антисемейных установок в обществе, особенно среди детей, воспитываемых незарегистрированными парами. Молодые люди, вступившие в брак, не понимая сущности христианской морали, предпочитают скорый развод, при первых конфликтных ситуациях, которые естественны в процессе создания семьи, что и подтверждает статистика, согласно которой количество разводов составляет более половины от числа браков. Фактически новой нормой становится заключение в течение жизни двух и более браков, тогда как единственный брак превращается из нормы в пережиток прошлого.

Воскресные школы призваны оградить от искажений понимания основ христианского вероучения, и таким образом представляются инструментом для борьбы с глобализацией, разрушающей культурную идентичность народа.

Перейдем к характеристике воскресной школы как типу образовательного учреждения. Обращаясь к истории, видим, что первые воскресные школы в России появились в середине XIX в. и инициаторами их создания выступили представители демократически настроенной интеллигенции (Н. И. Пирогов, К. Д. Ушинский и др). Первоначальной целью воскресных школ было обучение всех желающих грамоте, поскольку в этот исторический период большая часть населения России была безграмотная. Таким образом, основанные как учебные заведения для взрослых и детей, воскресные школы являлись наиболее ранней формой образования [4].

К. Д. Ушинский сформулировал важнейшие задачи, которые ставит перед собой воскресная школа: «пробудить умственные способности учеников к самостоятельности и сообщить им привычку к ней, указывая, где следует, дорогу, но не таская их на помочах», а также «направить сознательный взгляд ученика на то занятие, которое должно наполнить собой все дни его жизни и давать ему кусок хлеба». «Ведь только просвещенный религией и образованием человек, – писал К. Д. Ушинский, – составляет тот российский народ, который будет обеспечивать благоденствие России, ее силу, спокойствие и богатство» [5].

Следует отметить, что воскресные школы стоят на стыке двух образовательных систем – церковной и светской, поскольку они являются элементарными духовными школами, предназначенными для катехизации и начального религиозного образования верующих, а также учреждениями дополнительного образования детей, призванными не только давать специальные знания всем желающим, но и организовать детский досуг [1, с. 43].

Сегодня основными направлениями учебно-воспитательной деятельности в современных воскресных школах являются:

- катехизическое; главная цель – воспитание в вере, включающее обучение христианскому вероучению и евангельской нравственности;
- культурно-просветительское, в рамках которого интегрируется просветительская работа, эстетическое, художественное и духовно-нравственное развитие;
- социальное, которое призвано способствовать возвращению в воспитанниках христианских качеств (милосердия, жертвенности, терпения и других);
- военно-спортивное – способствует морально-волевому и физическому развитию;
- досуговое (организация отдыха верующих, сопровождаемое участием в богослужбной жизни Церкви и обучением основам Православия);
- паломническое, которое предполагает путешествия по особо почитаемым духовным памятникам Православия [4].

Все перечисленные направления деятельности воскресных школ содержат компонент ознакомления с традиционным русским фольклором. При этом предлагается широкий выбор форм, назовем лишь некоторые: празднование Масленицы, Покрова, квесты, совместные воен-

но-спортивные мероприятия, проводимые с казачьими организациями, конкурсы, викторины, спектакли, концерты, выставки декоративно-прикладного искусства, посещение этнографических музеев и прочее.

В целом, учащимся воскресных школ предлагается широкий спектр занятий, итог которого – духовно-нравственное воспитание, что соответствует целям, указанным в Законе «Об образовании в Российской Федерации», который гласит следующим образом: «основные общеобразовательные программы начального общего, основного общего и среднего (полного) общего образования обеспечивают реализацию федерального государственного образовательного стандарта с учетом типа и вида образовательного учреждения, образовательных потребностей и запросов обучающихся, воспитанников и включают в себя учебный план, рабочие программы учебных курсов, предметов, дисциплин (модулей) и другие материалы, обеспечивающие духовно-нравственное развитие, воспитание и качество подготовки обучающихся» [3]. Таким образом, духовно-нравственное развитие граждан России в ракурсе формирования моральных ценностей является первостепенной задачей современной образовательной системы и представляет собой социальный заказ для образования и одной из главнейших ценностей выступает семья или семейные ценности.

Традиционные семейные ценности России сформировались, прежде всего, благодаря принятию при великом князе Владимире Православия. Христианское понимание брака и семьи на протяжении почти тысячелетия было основополагающим для России, обеспечив сохранение, а также качественный и количественный рост нашей цивилизации. Что же представляют собой христианские семейные ценности? Выделяются следующие традиционные семейные ценности России: единобрачие, целомудрие, супружеская верность, семейцентризм (престиж семьи), общественное одобрение брака (через официальную регистрацию, согласие родителей и венчание), многопоколенность, иерархичность, нерушимость брака, многодетность.

Опираясь на библейские и богословские источники, мы абсолютно уверенно можем говорить о том, что христианская мораль, изложенная в библейских заповедях, является духовной базой для создания и существования семьи. Соответственно, христианская мораль определяет: представления и понятия о нравственном и безнравственном поведении в семье, предлагая моральные нормы в семейных отношениях; акцентирует внимание на христианской любви – основе основ семьи и православия. Возможность постичь основы христианского вероучения, предлагаемая воскресными школами, способствует восстановлению и трансляции христианских семейных ценностей, что укрепит национальную безопасность России и позволит ей сохраниваться в качестве одной из ведущих мировых держав.

1. Агеева, А. В. Церковно-приходские воскресные школы: история возникновения и тенденции развития // Вестник ПСТГУ. – Серия IV: Педагогика. Психология. – 2010. – № 4 (19). – С. 43–55.

2. Мещеряков, Д. А. Глобализация в религиозной сфере общественного бытия: дис. ... канд. филос. наук. – Омск, 2007. – 143 с.

3. Об образовании в Российской Федерации: Федеральный Закон N 273-ФЗ от 29.12.2012 [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/document/Cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения 2.12.17).

4. Официальный сайт Московского Патриархата [Электронный ресурс]. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/294573.html> (дата обращения: 04.12.17).

5. Ушинский К. Д. Избранные педагогические сочинения. – Москва: Изд-во Акад. наук РСФСР, 1945. – 478 с.

Жураев Б. Т.

Бухарский государственный университет

ГУМАНИЗАЦИЯ ДИДАКТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ УЧИТЕЛЕМ И УЧАЩИМСЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИДЕЯХ ВОСТОКА

Республика Узбекистан идет по пути модернизации страны и построения сильного гражданского общества. Страна, мобилизуя все свои силы и возможности, неустанно трудится во имя достижения высокой цели – дальнейшего укрепления материально-технической базы нового общества, обеспечения благополучной и процветающей жизни народа, развития самостоятельности, инициативы, деловитости, грамотности у молодежи. В этих условиях особое внимание уделяется учительству и наставничеству. Если учительство есть процесс вооружения учащихся знаниями, умениями и навыками, то наставничество есть многогранный творческо-педагогический процесс передачи общественно-профессионального и жизненного опыта старшим поколением нынешнему поколению. По этому поводу первый Президент Республики

И. А. Каримов выразился так: «О месте и значении, которые есть в жизни каждого человека в его формировании здоровой и гармонично развитой личности, наряду с родителями, основную роль выполняют учителя и наставники» [1].

Целью наставников является сформировать у нынешнего поколения (у юношей и девушек) черты современного труженика: высокую идейность, нравственность, сознательность, принципиальность, творческое отношение к трудовой деятельности, деловитость и патриотизм.

Наставничество, как подготовка юношей и девушек к жизни, появилось с началом возникновения воспитания. Так различные знания о свойствах камня, дерева, растений, умения и навыки по обработке не могли быть самостоятельно получены младшими в необходимом объеме. Поэтому взрослые должны были передавать свой опыт, руководить деятельностью младших по формированию умений и навыков, направлять, контролировать и исправлять действия младших, широко используя при этом такие приемы, как показ, одобрения или несогласие. Передать молодежи свой опыт, трудовую закалку, научить стойкости и упорству по пути намеченной цели и было основным принципом наставничества.

В этом отношении особый интерес вызывает литературно-педагогическое наследие восточного мыслителя Зайнитдина Хусейна Воиза Кошифи. Литературно-педагогическая деятельность великого мыслителя XV в. Хусейна Воиза Кошифи была направлена на решение проблем умственного, нравственного, духовного, трудового и профессионального образования и воспитания. Его педагогическое и творческое наследие о наставничестве и ученичестве свидетельствует о богатстве его идей и разносторонности таланта. Наряду с общими проблемами философии, политики, поэзии и суфизма большое значение мыслитель придавал разработке общих проблем наставничеству и ученичеству. В его произведениях – «Футуватномаи султони» («Царство молодости»), «Калила и димна», «Ахлокий Мухсиний» («Мухсинова этика»), «Ановоресухайли» («Сияние сухайла») и др. – вопрос о наставничестве и ученичестве занимает центральное место. Он был убежден, что без рекомендации наставника ученик не добьется положительных результатов в своей деятельности. Поэтому он неоднократно говорил о том, чтобы ученик с вниманием и радостью слушал наставления и рекомендации своего наставника. Как утверждал мыслитель, наставник указывает верный путь ученику, помогает ему овладевать необходимыми аспектами ремесла. Одним словом, наставник является путеводителем ученика на его жизненном и научном пути.

Кошифи считал, что наставник должен владеть такими истинными человеческими качествами, как справедливость, честность, добродушие. Родительская любовь к своему ученику и к тому, чему он учит своих учеников, дружеские отношения между наставником и учеником, который все это и по сей день является основным в научении ремеслу. Кошифи справедливо считал, что личность самого наставника должна проявляться только из живого источника человеческой личности. Благодаря высоким личностным качествам наставники добиваются настоящего успеха и заслуживают глубокую признательность своих учеников.

Книга великого Хусейна Кошифи «Футуватномаи султони» («Царство молодости») состоит из введения, 12 глав и заключения. Вторая глава данной книги называется «Наставник и ученик», где рассказывается о взаимоотношениях наставника и ученика, перечисляются качества наставничества, которыми должен владеть Пир (Духовный наставник). Чтобы стать настоящим Духовным наставником (Пиром), каждый человек должен соблюдать 20 правил:

1. У претендующего на должность Духовного наставника или Шейха, должна быть устойчивая вера и честность.

2. Наставник должен обладать достаточным знанием. Он должен глубоко изучать факр и тарикат. Наставник должен уметь ответить на всякие сложные вопросы о тарикате, которые возникают у ученика.

3. Наставник должен быть устойчивым в своих позициях и строго соблюдать правила тариката, ибо воспитание ученика – самый трудный и самый серьезный процесс.

4. Пусть Наставник будет щедрым и великодушным. Потому что ученик не должен испытывать недостатка в пище и одежде.

5. Наставник не должен бояться разных упреков и сплетней. Поверив разным сплетням, он не должен отвергать ученика.

6. Пусть наставник будет нравственно чистым, стыдливым и пусть не смотрит на чужих женщин, чтобы ученик не подозревал его и не думало о нем плохо.

7. Наставник должен быть благородным и не корыстолюбивым.

8. Наставник должен заботиться об ученике и должен не пожалеть свою любовь к нему.
9. Наставник должен быть сдержанным и не должен злиться от каждого действия ученика.
10. Пусть Наставник будет великодушным и сможет простить ученика, если он совершит ошибку в пути тариката.
11. Пусть Наставник будет добронравным, чтобы ученик не стал грубым.
12. Пусть Наставник будет щедрым и делится с учеником, что у него есть.
13. Наставник своим великодушием должен даровать ученика. Ибо путь в тарикате и есть великодушие.
14. Наставник должен обладать мастерством воспитания, чтобы хорошо воспитывать ученика.
15. Пусть Наставник внешне будет солидным, спокойным, выдержанным, чтобы ученик уважал его.
16. Пусть Наставник считает своим лозунгом довольствие и повиновение. Он не должен впасть в соблазн.
17. Наставник должен быть мудрым, он не должен принимать поспешные решения.
18. Наставник должен сохранять свою честь и этим он долго останется в душе ученика.
19. Наставник должен быть воспитанным, чтобы ученик всегда относился с уважением к своему Наставнику.
20. Первоначально Наставник сам должен учиться у совершенного учителя. И потом он должен передать своему ученику все, чему научился у своего Наставника [2].

Перечисленные правила указывают на то, что в первую очередь наставник должен сформировать в себе те высокие духовно-нравственные качества, которые ждет общество от труженика. Эти качества воспитываются в процессе труда. Ученик, честно и терпеливо трудясь, служит как своему наставнику, так и Родине.

-
1. Каримов И. А. Мы в неоплатном долгу перед учителями // Народное слово, 2015, 31 сентября.
 2. Кошифий Хусайн Воиз. Футувватномаи Султоний. – Т.: "Ўзбекистон миллий энциклопедияси" Давлат илмий нашриёти, 2011. – 376 б.

Калацей В. В.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

МЕСТО И РОЛЬ ВУЗА КУЛЬТУРЫ В СОХРАНЕНИИ И ТРАНСЛЯЦИИ ИСКУССТВА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ НАРОДА: ОПЫТ БЕЛАРУСИ

В обстоятельной и концептуальной работе «Архаика в мировой художественной культуре» русская исследовательница Ангелина Алпатова ёмко и поэтично называет первую главу, посвящённую обрядовым практикам искусства устной традиции, «Память предков: музыка космоса и земли» [1, с. 4]. Традиционная культура и фольклор являются неотъемлемыми составляющими корневой культуры народа, а их празднично-обрядовая сторона (сегодня фактически наиболее известный и востребованный их слой) представляет собой традиционные действия, символически выражающие и закрепляющие отношения основателей культуры к материнскому ландшафту своего этноса и взаимоотношения в их сообществе. Фактически народные обряды (своеобразное «ядро» искусства устной традиции) – формы поведения в наиболее важных жизненных ситуациях, систематически повторяющиеся в структурах повседневности, чтобы «вписать» личность в природное и общественное окружение [3, с. 37]. Как и календарные, и семейные праздники соседних народов, традиционная обрядовая система Беларуси (своеобразное «ядро» белорусского фольклора) начала формироваться еще в первобытном обществе, когда люди стремились магически воздействовать на явления природы, влияющие на их жизнь. С течением времени фольклорные праздники и обряды потеряли первоначальное значение, роль магических элементов постепенно уменьшалась, они переходили в разряд игр, праздничных развлечений, сохранившихся преимущественно или в деревне, или в детской городской субкультурной среде [8, с. 8; 4, с. 12].

XXI в. поставил ряд проблем не только перед искусством устной традиции, фольклором разных народов, но и перед человечеством в целом. Глобализацию, которую многие приветствуют как переход наших современников на качественно новый уровень жизни, многие философы и методологи науки считают новой, завуалированной формой тоталитаризма. Международное сообщество явно обеспокоено этим и, чтобы сохранить культурное разнообразие, стреми-

тельно берет под охрану фольклорное наследие разных народов. Именно так появились разнообразные охранные списки нематериального (точнее «неосязаемого») культурного наследия, в том числе и Urgent Safeguarding List UNESCO, куда от Беларуси пока включен лишь обряд Рождественские Цари из Копыльского района Минской области. Тенденция понимания культурно-социальной ценности фольклора государством и обществом Беларуси сегодня – налицо. В русле тенденций и перспектив этнокультурного воспитания детей и молодежи, однако, следует отметить, что сегодня наши образовательные и воспитательные структуры, вузы почти не готовы предложить действенные (беспроблемные) комплексные рецепты сохранения и ревитализации отечественного искусства устной традиции, фольклора. Если, например, для академической музыки постсоветского пространства около 100 лет функционирует отлаженная система «музыкальная школа – музыкальное училище – консерватория – филармония», созданная Луначарским и Лениным, обеспечивающая преемственность и сохранение классической музыки, то народная музыка устной традиции (фольклорная музыка) такой системы не имеет. Судя по тому, что современное общество и социо-культурная практика становятся все более узко специализированными, надеяться на самосохранение фольклора становится все более опасным и легкомысленным. Как ёмко выразилась автор исследования по ревитализации нематериального культурного наследия Беларуси Светлана Кононович: «Традиционная культура должна сама собой сохраниться? ...Отлично! Попробуйте сказать об этом майя, ацтекам и инкам...».



Рис. 1. Зинаида Можейко с носительницей певческой традиции Полесья Ганной Венгурой, 1970-е гг.

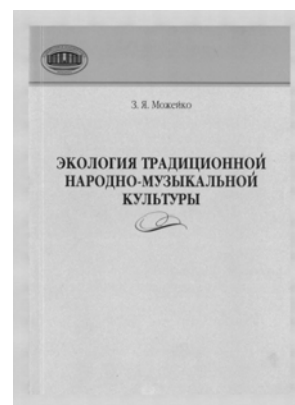


Рис. 2. Исследование по экологии фольклора, 2011 [3]

В начале 2015 г. в Белорусском государственном университете культуры и искусств состоялся «круглый стол», посвященный памяти этномузыколога и аудиовизуального антрополога Зинаиды Можейко (рис. 1). Круг вопросов, который поднимали его организаторы (представители университета культуры и искусств, Белорусского государственного университета, Белорусского государственной академии музыки, Национальной академии наук Беларуси, Студенческого этнографического общества, коллеги и друзья исследовательницы) был следующим: научное наследие исследовательницы; меры по увековечению ее памяти; современное состояние этнической культуры белорусов и сохранение экологии традиционной культуры согласно научного завещания исследовательницы. Особенно своевременной была эта встреча, если «взвесить»: специфику вклада нашей известной соотечественницы в славянистику и в мировую науку; ее личные качества и жизненное кредо; а также – современное состояние объекта ее научных интересов, которому была полностью, без остатка, посвящена вся её жизнь – современное состояние традиционной культуры.

Зинаида Можейко была представителем системно-типологической интонационной школы петербуржца Евгения Гиппиуса (в этномузыкологии) и социокультурного-антропологической школы эстонца Леннарта Мери (в этнокинематографии); являлась членом союзов композиторов, кинематографистов, музыкальных деятелей Беларуси; членом международных комиссий IOV, Американского биографического института, Интернационального биографического центра в Кембридже. Кембридж, кстати, включил ее в список «200 ведущих женщин-интеллектуалов Мира».

Можейко одна из первых подняла вопрос об экологии искусства устной традиции и, с учётом своего опыта, предупредила, что его решение требует усилий всего общества. Причем, сами общество и государство, по-крупному, и заинтересованы в его решении; а далеко не

только – узкий круг исследователей и все более скромное (под давлением глобализации) сообщество носителей традиции. Исследователи и носители уже сделали для сохранения нематериального культурного наследия Беларуси почти все, что могли. Фольклор нашего народа сегодня исследован и по-жанрово, и по-регионально и в срезе «живого бытования» традиций. По-жанрово он описан в 50-томном своде «Белорусское народное творчество» Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси; по-регионально – в многотомных фольклорном своде «Традиционная художественная культура белорусов», авторский коллектив которого во главе с ученицей Можейко Тamarой Варфоломеевой получил в 2016 г. за свою работу специальную премию Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусства; в срезе «живого бытования» – наша фольклорная традиция фиксируется на интернет-портале livingheritage.by, контент которого формируют региональные учреждения культуры. Интересна и показательна (в контексте темы статьи) сама история подготовки и содержание этих сводов. Их начинали формировать и издавать (свод «БНТ») – в основном филологи и музыковеды; потом (в своде «Традиционная художественная культура белорусов») – уже присоединились этнохореолог, специалисты по ДПМ, традиционному костюму, этнологии и мультимедиа; ну а сегодня (на интернет-портале livingheritage.by) – демонстрируются видеозаписи элементов нематериального культурного наследия, которые, таким образом, можно непосредственно комплексно воспринять как пространственно-временную реальность. Да, сегодня информация о традиционной культуре – в наличии, она – есть, но в обществе до сих пор нет четкого понимания, как с этой информацией работать: ни концептуально, ни утилитарно-технически... Поэтому – бесспорно: задачи и пожелания о судьбе фольклора, которыми «болела» Зинаида Можейко, могут быть решены только совместными усилиями всех белорусов. А задача ее друзей и учеников – нащупать перечень мер и моделей деятельности по достижению «экологизации сознания нашего общества в отношении аутентичных форм фольклора» [6], к которому призвала Можейко в своих последних работах (рис. 2).

Путь к пониманию необходимости сохранить экологию искусства устной традиции своего народа пролегал через широкий спектр научной, общественной и социальной активности Зинаиды Можейко. Дело в том, что понимание глобальности традиционного наследия для выживания каждого народа долго, но непрестанно вызревала в среде представителей этномузыковедческих школ бывшего СССР. Оно нашло выход в деятельности Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству (создана в 1972 г.) и масштабных планах по созданию Всесоюзного научно-исследовательского института музыкального фольклора [2, с. 190–191], которые не успели осуществиться, поскольку после 1991 г. фольклористы стран бывшего СССР были вынуждены бороться за фольклор уже по отдельности. Имеющая фантастический «нюх» на все новое и актуальное в науке, Можейко играла в вышеперечисленных шагах очень активную роль, как и ее наставник Евгений Гиппиус, который досконально исследовал белорусский традицию еще в 1930-х. Причем, исследовал он белорусов как представитель Института антропологии, археологии и этнографии (рис. 3). В одной из своих программных книг «Календарно-песенная система Беларуси» [5] (абсолютном бестселлере 1980-х в среде отечественной интеллектуальной элиты) Можейко с первых страниц недвусмысленно подчеркнула, что для качественного изучения фольклора «необходимые экспедиции социологического направления со стационарным исследованием наиболее певческих деревень методом «включенного наблюдения» (по терминологии социологов)» [5, с. 10]. То есть с использованием основного метода социокультурных антропологов («западных социологов» в отечественных изданиях времен СССР). Гипертекстуально оформленная в работах исследовательницы задача комплексного подхода к изучению и сохранения фольклора (а сохранение – невозможно без передачи, обучения, иначе это – не сохранение, а архивизация) нашла выход в открытии ряда специальностей и специализаций в учреждениях высшего образования Беларуси.

Работать с аутентичным фольклором («живым» этноискусством, которое и является стопроцентным нематериальным культурным наследием) в высшей школе начали недавно. Один из первых опытов в Беларуси – кафедра этнологии и фольклора БГУКИ (2003). Ее деятельность концептуальна и во многом разрабатывает образовательные модели для высшей школы, которые бы способствовали сохранению и охране корневой культуры народа. Основные инновационные достижения кафедры на протяжении 2003–2017 гг.: а) разработка и внедрение модели подготовки специалиста-практика по сохранению нематериального культурного

наследия и фольклора; б) разработка и внедрение модели инновационной кафедры практической фольклористики (кафедры искусства устной традиции).

Модель подготовки специалиста-практика по сохранению фольклора (рис. 3) в учреждении высшего образования аккумулирует опыт преподавания Санкт-Петербургской академии музыки (консерватории) имени М. А. Римского-Корсакова, Вильнюсской академии музыки, где отделении этномузыкологии (на которых готовят «фольклористов, которые поют или играют» – как дополнение «этнографам-аналитиком» и альтернативу «стилизаторам-фальсификаторам» фольклора) существуют много лет и теперь их опыт с успехом интегрируется в среду музыкальных колледжей и социокультурную практику.

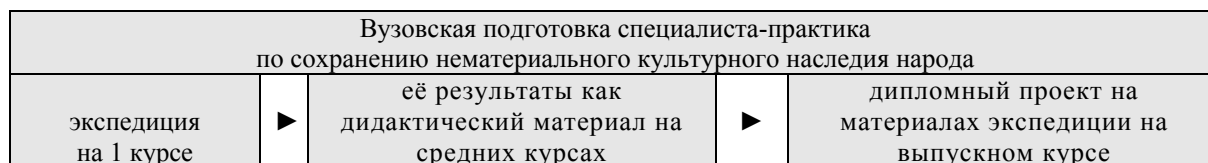


Рис. 3. Образовательная модель подготовки фольклориста-практика
(кафедра этнологии и фольклора БГУКИ, 2004–2017 гг.)

В процессе внедрения этой образовательной модели деятельность кафедры приобрела общественно ориентированную форму, в жизнь кафедры добавились не только творческие, но и социокультурно ориентированные проекты, и она состоялась как кафедра практической фольклористики. В «активах» кафедры участие в возрождении ряда региональных обрядов и певческих стилей, диплом ЮНЕСКО «за сохранение нематериального культурного наследия», успешно работающие выпускники-фольклористы. Как пример успешности этнохудожественного образования в БГУКИ можно привести выпуск специализации «этнофоноведение» 2013 г., дипломные работы которого (выполненные на основании упомянутой выше модели) получили исключительно призовые: 1-ю (3 работы) и 2-ю (1 работа) категории на престижном Республиканском конкурсе научных работ студентов, а четыре их автора (100 % от годового выпуска специализации, кстати одарённые исполнительницы-носители аутентичной певческой традиции) стали магистрантами Института подготовки научных кадров Национальной академии наук Беларуси, а потом аспирантами. Это довольно красноречивый результат, особенно, если учесть, что не только ученые-фольклористы, но и сами носители традиции принимают этнофоноведов (обученных опыту устного перенимания фольклора) за «своих», с удовольствием поют с ними и участвуют в совместных обрядах.

Подготовка университетских кадров по сохранению искусства устной традиции – это только первый шаг из тех, которые ведут к решению проблемы его сохранения на этноэкологическом уровне. Опыт БГУКИ постепенно интегрируется в колледжи и школы страны. Как свидетельствует действительность, несмотря на препятствия, процесс происходит спонтанно, неторопливо, но непрерывно. Как известно, с 2015–2016 учебного года в школьную программу постепенно возвращается дисциплина «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)». Под патронажем Отдела учебных заведений и по работе с талантливой молодежью Министерства культуры коллектив кафедры этнологии и фольклора БГУКИ разработал программы факультативных дисциплин для школьников Беларуси «Музыка. Белорусский музыкальный фольклор», которые официально введены в учебный процесс школ [7], и на которые увлечённые корневом искусством нашего народа педагоги возлагают много надежд. Насколько успешно они «пропишутся» в учебных планах и расписаниях занятий – покажет время. Вместе с тем общественности, родителям учеников и студентов не стоит переводить дело сохранения своей корневой культуры полностью на плечи учителей и преподавателей. Традиционная культура в учебном процессе – не панацея, а необходимый минимум для этноэкологии. Однако, чтобы общество это понимало, ему нужно об этом популярно рассказать и постоянно напоминать, что и происходит, когда фольклор «долгоиграюще-концептуально» официально прописан в образовательных и воспитательных практиках государственных учреждений.

Белорусское искусство устной традиции является важной частью культуры нашей страны, настоящим сокровищем национального историко-культурного наследия. Оно представляет собой гармонично организованную систему художественного переосмысления жизненных правил, норм, верований, ритуалов, которые обусловлены особенностями самосохранения белорус-

ского народа в разные исторические времена, в нем «закодирован» алгоритм трансляции народа сквозь время и пространство. Поэтому, если люди намерены сохранить свою страну, государственность, самореализоваться как нация, потерять своё корневое искусство нельзя, и вузам культуры необходимо им заниматься и в качестве дидактического материала, и в качестве эстетического ориентира творческой деятельности.

1. Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. – М.: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
2. Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. – Минск: Наука и техника, 1997. – 254 с.
3. Говард М. Сучасная культурная антрапалогія. – Мінск: Тэхналогія, 1995. – 478 с.
4. Камінскі А. Я. Рэжысура традыцыйнага абраду: вуч.-метадыч. дапам. – Мінск: Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
5. Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт систем.-типол. исслед. – Минск: Наука и техника, 1985. – 247 с.
6. Можейко З. Я. Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем. – Минск: Беларус. навука, 2011. – 147 с.
7. Музыка. Беларускі музычны фальклор // Учебные программы факультативных занятий. VI – XI классы. 2016 год // Национальный образовательный портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adu.by/ru/uchitelyu/uchebno-metodicheskoe-obespechenie-doshkolnogo-obshchego-srednego-i-spetsialnogo-obrazovaniya/uchebnye-programmy-fakultativnykh-zanyatij-v-xi-klassy-2016-god.html>. – Дата доступа: 12.02.2017.
8. Стрельцов, Ю. А. Культурология досуга: учеб. пособие. – Москва: Просвещение, 2003.

Каминская Е. А.

Институт современного искусства, г. Москва

КРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Заниматься развитием креативности, как известно, достаточно сложно. Особенно проблематично это делать в рамках образовательного процесса. Связано это с несколькими факторами, важнейшим из которых можно назвать достаточно жесткую регламентированность самого образовательного процесса, обусловленную рамками тематического планирования, расписания, нацеленностью в большей степени на усвоение тех или иных знаний и приобретение необходимых умений и навыков. В то же время умение именно креативно применять полученные знания, умения и навыки как в повседневной жизни, так и в профессиональной деятельности – одна из актуальных проблем современной науки и практики.

На наш взгляд, одним из наиболее адекватных путей решения поставленной проблемы будет выступать развитие креативности в рамках этнокультурного образования [См. также: 1–5]. И связано это с тем, что само этнокультурное образование по своей сути должно органично вписываться в саму повседневную жизнь ребенка, так как основано оно, прежде всего, на фольклоре во всех его видах и жанрах. А сам фольклор – это процесс и результат обыденных переживаний человека, выраженный в художественно-образной форме. Он настолько органично был вплетен в повседневную жизнь человека, что, иногда, трудно от нее отделим. Конечно же, в настоящее время ситуация несколько иная. И фольклор может восприниматься как некий рудимент прошлого. Однако, это не так. И мы с проявлениями фольклорности можем встретиться в повседневной жизни чуть ли не на каждом шагу. Это вариации на крылатые слова («Хотели, как лучше, а получили, как всегда»), использование в качестве пословиц и поговорок фраз из рекламных слоганов или кинофильмов (например, «Эх, Вася, Вася!», «Наши люди в булочную на такси не ездят!»; «Тогда мы идем к Вам!» и др.) и т. д. Тем самым проявления фольклорности, на которой основывается этнокультурное образование, живы в обыденном сознании и основная задача, стоящая перед учителями – активно их использовать и пропагандировать. Кроме того, сам фольклор по своей сути, есть проявление креативности народа, позволяющее развивать такие ее черты и структурные компоненты, как вербальное и невербальное творчество, образную креативность, восприимчивость к деталям, метафоричность и так далее. Тем самым, как мы видим, именно в рамках этнокультурного образования, основанного на фольклорности в широком смысле слова, возможно наиболее целостное, полноценное, адекватное развитие креативности.

Конечно же, начинать развитие креативности можно чуть ли не с младенческого возраста. Однако сами родители, а в дальнейшем дошкольные образовательные учреждения не всегда готовы к этому. Поэтому именно на общеобразовательную школу, с ее всеобщим охватом детей на достаточно долгий временной период ложится ответственная миссия приобщения учащихся

к ценностям, устоям, традициям народа, развитиях креативности, в том числе – через технологии этнокультурного воспитания, имеющие многовековую традицию.

Какими же методами, средствами, способами возможно это сделать? Как нам видится, одним из путей следует назвать развитие самостоятельного мышления через активное и, что важно, глубокое погружение детей в материалы народной художественной культуры. Это и просмотр фрагментов популярных и научно-познавательных передач на данную тематику, концертов ведущих сольных исполнителей и коллективов, как аутентичного фольклорного, так и современного фольклорного исполнительства. И посещение мастер-классов, музеев, выставок изделий декоративно-прикладного искусства и народного зодчества. Казалось бы, все это делается в рамках внеклассной работы с обучающимися. Однако, как правило, такой процесс носит несистемный, поверхностный характер. В рамках же целенаправленной стратегии этнокультурного образования такие мероприятия должны стать регулярными и преследовать цель не просто показать многообразие народной художественной культуры, что само по себе уже может пробудить интерес ребенка к ней, но и, прежде всего, добиться от обучающихся эмоционально-образной рефлексии данных материалов. То есть через положительно окрашенное эмоциональное состояние – выстраивание целостного художественного образа.

Во-вторых, фольклор предполагает не дистанцирование от его материалов в рамках концертов, выставок и пр., но, прежде всего, включение самих детей в ситуации его своеобразного разыгрывания. Это возможно в рамках фестивалей, праздников, постановки обрядовых действ, при которых обучающийся выступает не только как артист с заранее заученным текстом, движением, музыкальным фрагментом. Важно, чтобы ребенок попробовал выступить в качестве импровизатора этого текста, что как раз и позволяют условия игровых действ, в которых всегда остается возможность для творчества: пластического, словесного, музыкального, хореографического и прочее. Это позволяет развивать образную креативность, подвижность мышления (тренирует скорость реакции), воображение, чуткое восприятие деталей для адекватной их оценки.

В-третьих, этнокультурное образование предполагает нестандартные формы творческих работ интегрированного характера. Обращаясь к фольклорным материалам, им надо не просто подражать, как в случае с профессиональным художественным творчеством как образцом, но и интерпретировать, а чаще всего – воссоздавать, реконструировать, досочинять и т. д. В этом случае достаточно ярко проявляются и, что важно, получают развитие творческие аспекты ребенка – фантазия и воображение, гибкость, образность, метафоричность мышления.

Например, это могут быть задания на расшифровку образа фольклорного текста, заданного языком эмодзи (эмоджи), т. е. графическими объектами типа смайликов. Например, одна из народных песен может быть представлена так. Можно давать и обратные задания – зашифровать текст народной песни такими смайликами для того, чтобы другие обучающиеся попытались ее расшифровать. Это позволит усвоить материал фольклора, проявить творческое воображение, использовать те современные технологии, которые близки и понятны детям. И таких примеров может быть множество: переложения с одного фольклорного кода на другой; сценарии (и съемки) клипов; проекты компьютерных игр; мультфильмы по фольклорным мотивам и пр.

Конечно же, все это должно происходить в рамках обоснованных методик. И в этом возникает некое мнимое противоречие. С одной стороны, мы как бы должны постоянно выявлять и стимулировать проявление творческого начала у детей, тем более – имея дело с фольклором как чрезвычайно вариативным явлением, а с другой – втиснуть всё это в «прокрустово ложе» рамок образовательных методик. И в связи с этим возникает еще одна насущная проблема – это креативность самого педагога, разрабатывающего данные методики. По сути, начинать надо не с развития креативности детей, а с развития креативности мышления и чувствования самих преподавателей, которые в рамках этнокультурного образования будут создавать и использовать методики развития креативности детей. Но это – отдельная, сложная тема.

1. Каминская, Е. А. Приобщение детей к традиционному фольклору как одно из условий сохранения культуры / Е. А. Каминская // Внеочередные Лазаревские чтения: «Дети и современный мир: вхождение в пространство ценностей культуры»: материалы междунар. науч. конф. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – С. 51–54.

2. Каминская, Е. А. Возрождение национальной культуры средствами эстетического этнокультурного образования / Е. А. Каминская // Фундаментальные исследования. – 2006. – № 2. – С. 31.

3. Каминская, Е. А. Культурные ценности традиционного фольклора как основа работы этнокультурных образовательных центров / Е. А. Каминская // Традиції і учасні стан культури імаства: мат. Міжнарод. наук.-практ. конф. (Мінск, 20–21 лістапада 2014 г.) / уклад. Ю. В. Пацопя; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследавання ў беларускай культуры, мовы літаратуры НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – С. 358–359.

4. Каминская, Е. А. Традиционная народная культура в содержании этнокультурного образования в рамках общеобразовательного учреждения (на примере МОУ СОШ № 43 г. Челябинска) / Е. А. Каминская // Традиции и современная ситуация в области образования и культуры народов России: сб. науч. ст. – Тюмень, 2008. – С. 59–63.

5. Каминская, Е. А. Традиционный фольклор в содержании работы этнокультурных образовательных центров / Е. А. Каминская // Проблемы и тенденции социально-экономического развития и социального управления современной России: сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. – Республика Башкортостан, Стерлитамак, 2014. – С. 65–70.

Красулин В. А.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

К ВОПРОСУ ДИДАКТИКИ ЭФФЕКТИВНОГО ПРЕПОДАВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ МАТЕРИАЛА ВОЛОЧЁБНЫХ ОБРЯДОВ ПОДВИНЬЯ)

Подготовка фольклористов-практиков на кафедре этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств является примером ситуации, когда дидактика преподавания находится в тесной связи с практической деятельностью выпускников по реализации приобретенных знаний, умений и навыков в социокультурной практике. Тут фольклорные памятники, зафиксированные студентами в экспедициях, – основной дидактический материал на их учебных занятиях, а позже – и образец для реконструкции традиции в рамках дипломных проектов выпускников. Так в 2007–2012 гг. на начальных этапах овладения специальностью студентами академической группы курса доцента Вячеслава Калацея был записан волочёбный обряд деревни Долосцы Бешенковичского района Витебской области. Обряд преимущественно обходный, типологически он относится к традициям Белорусского Подвинья. Его песни и инструментальная музыка были расшифрованы и разучены на занятиях по профилирующим дисциплинам студенческих групп на средних курсах, а его реконструкция стала дипломным проектом группы на выпускном курсе.

Исследователь Татьяна Плодунова, методикой которой выпускники 2012 г. пользовались при реализации своего дипломного проекта, выделяет следующие этапы художественной реконструкции народного праздника и обряда: *исследовательский, организационно-методический, учебно-репетиционный, презентационный, аналитический* [1, с. 128]. Все они имеют свои особенности и направлены на то, чтобы при художественной реконструкции были сохранены региональные особенности местного праздника, стиль исполнения музыкального фольклора, чтобы мероприятие было подготовлено без чрезмерных усилий и ненужной суеты, чтобы действием была охвачена целевая аудитория, чтобы реконструкция прошла с воспитательным и просветительским эффектом для местного населения.

На *исследовательском* этапе был проведен сбор и паспортизация сведений о волочёбной традиции на Подвиньи, её песенной и этнофонической составляющих. Были исследованы источники по фольклору и этнографии, аудио- и видеодокументы, согласно которым была выбрана нужная информация для последующего анализа и использования на практике.

На *организационно-методическом* этапе были отобраны волочёбные песни (из фоноархива Белорусской государственной академии музыки, Национальной академии наук, частных коллекций Татьяны Плодуновой и Вячеслава Калацея, фольклорных сборников свода «Белорусское народное творчество») и наигрыши на волынке (из фоноколлекции Всероссийского архива фонодокументов, частной коллекции Бернарда Гарая), которые подходят к вербальным текстам, комментариям собирателей к ситуации и музыкальной составной части обряда.

На *учебно-репетиционном* этапе были задействованы преподаватели кафедры и курс доцента Вячеслава Калацея. *Презентационный* этап дипломного проекта был реализован студентами-выпускниками 15 апреля 2012 г. с помощью жителей села Долосцы (носителей местной волочёбной обходной традиции и жителей села-участников обряда).

На *аналитическом* этапе, при документировании и анализе записей волочёбных песен, сделанных в 2007–2011 гг. в деревне Долосцы, активно работали студенты-выпускники, они же были инженерами мультимедийного монтажа дипломного видеоролика.

Дидактические материалы, на которых велось преподавание, были хорошо задокументированы, а обрабатывали их с помощью проверенных фольклористических методик. Так, для реконструкции нотации наигрыша-аккомпанемента к обходам и волочёбным песням за образец была взята нотация традиционного словацкого дударского наигрыша, сделанного

Бернардом Гараем [2]. А для реконструкции наигрыша к волочёбной песне «Слава тому, кто в этом дому» были учтены особенности исполнения на дуде (белорусской волынке), использовались характерные для традиции мелодичные приемы (рис. 1).

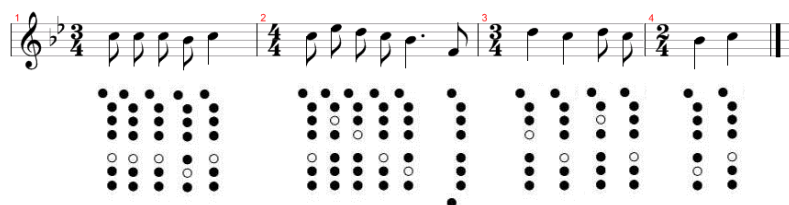


Рис. 1. Нотация наигрыша на дуде (белорусской волынке) к песне «Слава тому...»

На занятиях демонстрировались этнофонические образцы песен, которые разучивались с «голоса» носителей путем многократного синхронного пропевания с ними и корректировки пения преподавателем (метод демонстративной антропотехники). Как метод наглядного обучения использовались подготовленные этнофонические транскрипции текстов песен.

Для обогащения инструментальной партитуры праздника в аккомпанемент обходам и пению была включена скрипка, которая была хорошо знакома долосчанам по творчеству местного скрипача Ануфрея Козлова (сам он, к сожалению, до студенческих экспедиций не дожил). Студентами был реконструирован его скрипичный наигрыш к песне «Слава тому, кто в этом дому» (рис. 2), который они исполняли вместе с долосчанами во время презентационного этапа своего дипломного проекта.



Рис. 2. Наигрыш на скрипке к песне «Слава тому...»

На *аналитическом* этапе был сделан анализ результатов дипломного проекта, его документирование: подготовлена информация в СМИ (телепрограмма «Доброе утро, Беларусь!» Первого канала Белорусского телевидения от 16 апреля 2012 г.); подготовлен DVD с аудиовизуальным дополнением к дипломному проекту «Вялик день в Долосцах».

Из перечисленного выше очевидно, что, под влиянием логично и последовательно сформированного учебного процесса, дидактика преподавания фольклора в Белорусском государственном университете культуры и искусств сегодня находится в тесной связи с практической деятельностью по реализации студентами на практике приобретенных фольклористических знаний, умений и навыков. Их практическая деятельность как выпускников-фольклористов, авторов собственного дипломного проекта, концептуально приобретает форму художественной реконструкции (как «первой ступени» к возрождению) традиционных обрядов Беларуси.

1. Пладунова Т. Засваенне і актуалізацыя каляндарна-абрадавых традыцый у сучаснай культурна-адукацыйнай прасторы // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зборнік навуковых прац удзельнікаў IV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29–30 красавіка 2010 г.) / БДУКМ; рэдкал.: Мажэйка М. А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2010. – С. 126–129.

2. Garaj Bernard. Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku. Bagpipe and Bagpipers' Tradition in Slovakia. – ASCO-Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava 1995. – 277 strán.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ УЗБЕКИСТАНА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.

Сегодня одну из важнейших социальных проблем составляет формирование культуры личности. Развитие творческого потенциала личности сопряжено прежде всего с формированием у подрастающего поколения чувства прекрасного средствами искусства. Воспитание человека начинается с красоты. Красота – это первая ступень в воспитании чувств, эмоциональной отзывчивости. Только на эмоциональной основе устанавливаются прочные связи человека с искусством. И в этом большая роль художественного образования. Сегодня художественное образование предстаёт как один из важных и эффективных факторов совершенствования творческого потенциала человека.

Художественное образование – процесс усвоения знаний и навыков в области искусства в определенной системе. Результатом его является подготовка обучающегося к занятию профессиональным художественным творчеством. Также эта система подготовки квалифицированных специалистов всех видов пластических искусств и искусствоведов. Она обеспечивает подготовку художников высшей и средней квалификации. В систему художественного образования входят: высшие учебные заведения (академии, университеты, институты), средние специальные (художественные колледжи, лицеи искусств), а также детские художественные школы и школы искусств. Художественное образование как форма подготовки художников зародилось еще в древности – в Древней Греции и Древнем Риме, Египте, Китае, Индии и в других странах. В Средние века обучение изобразительному искусству осуществлялось в мастерских крупных художников, передававших свой опыт ученикам. С XVI в. в Европе создаются художественные школы-академии, в которых складывается система обучения живописи, рисунку, композиции, опирающаяся на научные труды по живописи, композиции, перспективе Л. Б. Альберти, Ч. Ченнини, Л. да Винчи, А. Дюрера.

Начиная с первых дней независимости, в Узбекистане были сделаны кардинальные изменения всей образовательной системы, в том числе и художественном образовании. Особое значение для совершенствования системы художественного образования в сфере изобразительного и прикладного искусства сыграл Указ Первого Президента Узбекистана И. Каримова от 23 января 1997 г. о создании Академии художеств Узбекистана, что стало значительным событием в общественно-политической и культурной жизни страны. Главной задачей новой организации, было создание условий для выхода национального искусства в международное культурное пространство бытвого художественного феномена. Повышение социального статуса художника, его роли в становлении нового общества и его духовной культуры являлось одной из важных составляющих при рассмотрении вопроса о создании Академии художеств, что в не малой степени было обусловлено и экономическими факторами. Независимое государство в тяжелый для страны период перехода к рыночным отношениям взяло на себя ответственность за судьбу художественной культуры. Наиболее оптимальным был путь создания сильной государственной структуры, способной консолидировать художественные силы и дать новый импульс развитию трех составляющих творческого процесса – художественного образования, выставочно-творческой деятельности, научно-исследовательской, критической и пропагандистской работы. Такой структурой и стала Академия художеств Узбекистана.

Одним из важных структурных подразделений Академии Художеств Узбекистана стала целая сеть художественных учебных заведений от начального до высшего звена. В соответствии с Указом Президента практически во всех областях были созданы художественные лицеи и колледжи, а в Ташкенте и Высшее учебное заведение – Национальный институт художеств и дизайна им. К. Бехзода. Их цель – формирование нового поколения творческой талантливой молодежи.

Согласно Национальной программе непрерывного образования Национальный институт художеств и дизайна им. К. Бехзода (НИХД) является единственным в республике вузом для выпускников трех художественных колледжей и 13 лицеев изобразительного искусства, желающих получить высшее художественное образование. Костяк педагогов, преподающих в этих учебных заведениях среднего звена, составляют выпускники НИХД, причем, в областных центрах художественные лицеи выступают не только как образовательные учреждения, но и

как своеобразные очаги культуры, в которых проходят творческие встречи с художниками и народными мастерами, проводятся выставки.

В целом основной задачей современной системы художественного образования Узбекистана является реалистическое отражение окружающего мира. Исследование этой системы как научной проблематики выявляет ее тесную взаимосвязь с развитием современного изобразительного и декоративно-прикладного искусства, специфического проявления традиций и инноваций, функционирования молодежной культуры в системе современной культуры. Проблемы художественного образования на уровне лицеев курируются Академией художеств Узбекистана и Министерством народного образования, на уровне колледжей и института – Академией художеств Узбекистана и Министерством высшего и среднего специального образования.

В современном искусстве Узбекистана сочетаются исторические традиции и новые поиски, различные стили и направления. За годы независимости были созданы уникальные возможности для его полноценного развития. Изобразительное искусство республики стало важным объектом культурной политики государства. Специфической особенностью художественного образования в Узбекистане является наличие традиционной формы образования «устоз-шогирд» и европейской классической методики образования. Ключевым принципом образовательной и культурной политики государства является сочетание общечеловеческих и национальных ценностей, который стал мировоззренческой и методологической базой системы художественного образования в Республике Узбекистан.

Система «устоз-шогирд», имеющая многовековые традиции, основана на принципах преемственности в формах компактного, индивидуального обучения группы учеников. Она преобладает в сфере обучения традиционным видам искусства, в основном это сфера традиционных художественных ремесел. Другим сегментом художественного образования в Узбекистане является европейская классическая система, распространившаяся в регионе с конца XIX в. Этот процесс был связан с проникновением европейских форм искусства – станковой и монументальной живописи, скульптуры и графики в культурную среду местного населения. На сегодняшний день эти две системы образования гармонично дополняют друг друга, и используются в системе обучения в национальном институте художеств и дизайна им. К. Бехзода.

За годы независимости в нашей стране созданы все необходимые условия для развития декоративно-прикладного искусства и для развития системы «устоз-шогирд». Самое главное – народные мастера получили творческую свободу, однако бросается в глаза нарушение традиций. Мастера первым делом должны сохранять традиции. Традиция – это не только приемы, узоры, цветовая гамма, но и шире – технология производства, материалы, естественные красители. Также нарушаются традиции в системе обучения «устоз-шогирд», например, ученики из разных областей Республики, в процессе обучения в Ташкенте, нередко получают знания, традиции и технологии лишь ташкентской школы прикладного искусства и поэтому теряются традиции тех локальных школ, которые они призваны развивать. Между тем одна из главных задач традиционной системы образования – это формирование мастера, который сохранит и будет развивать традиции локальной школы ремесла, те приемы, навыки и эстетику, которые сформировались на протяжении многих веков в центре или селе, который он представляет. Это позволяет сохранить своеобразие и самобытность все палитры национального прикладного искусства.

Система образования в сфере изобразительного искусства Узбекистана. Ведущими центрами по подготовке специалистов в области изобразительного искусства являются 12 школ-интернатов, 3 колледжа и Национальный Институт художеств и дизайна им. Камолиддина Бехзода. В его названии отразилось стремление развивать отстающую отрасль – национальный дизайн. Национальный институт художеств и дизайна имени К. Бехзода, единственное высшее учебное заведение в Узбекистане в области художественного образования республики готовит специалистов по трем уровням образования – бакалавриат, магистратура. В институте функционируют 4 факультета: «Изобразительное искусство», «Прикладное искусство», «Дизайн», «Искусствоведение», подготавливающим специалистов на 21 отделении. Станковая живопись, скульптура, реставрация памятников истории и культуры, монументальная живопись, художественная керамика, книжная графика, искусствоведение и др.,

Факультет изобразительного искусства НИХД им. К. Бехзода имеет богатую историю. Здесь работали и работают ныне живописцы и графики, окончившие Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова, Национального института художеств и дизайн-

на им. К. Бехзода и т. д. В их числе академики Академии художеств Узбекистана. Доминирующей системой в программах обучения на всех отделениях факультета изобразительного искусства является академическая методика, то есть обучение классическому рисунку и живописи на основе наблюдения и изучения натуры с кистью и карандашом в руках. После завершения образовательной программы бакалавра «Станковая живопись» у выпускника факультета изобразительного искусства должны быть сформированы такие профессиональные навыки, как владение материалом и технологиями живописи. Однако не все студенты способны к свободному художественному мышлению, в чем мы убеждаемся на творческой практике, в которой не достаточно активное участие принимают выпускники этого факультета.

Одним из успешных примеров в области подготовки специалистов искусствоведов является кураторский проект по проведению экспериментальных студенческих конференций (руководитель – А. Хакимов). Начиная с 2006 г. в рамках читаемого курса лекций по истории и теории художественной критики на искусствоведческом факультете НИХД им. К. Бехзода им был проведен цикл конференций по актуальным проблемам современного искусства. Общее название проекта обозначено латинским словом «ЭГО», что означает «Я». Это название обусловлено стремлением куратора проекта воспитать в студентах, будущих критиках и искусствоведах одно из важнейших качеств профессии – индивидуальный взгляд на проблемы теории и практики искусства.

Система образования в изобразительном искусстве в Узбекистане оказалась преемницей академической системы образования, функционировавшей на протяжении многих десятилетий, где основной задачей является реалистическая система отражения окружающего мира. История художественного образования показывает что реализм – это корневая основа, база нашего искусства. Изобразительное искусство Узбекистана – это богатый потенциал искусства, в котором ощущается освоение не только национального наследия, но и опыта мирового искусства.

Именно в процессе обучения формируется стиль художников. Сегодня в программах по обучению студентов художественных вузов и колледжей мы видим устойчивое доминирование реалистической школы. Бакалавры и магистры получают знания технологий по различным направлениям изобразительного искусства и дизайна, изучают вопросы, связанные со стилем и технологиями академических видов искусств – живописи, графики, скульптуры и т. д. К сожалению, история новейшего актуального искусства в программе бакалавра отсутствует. Программа бакалавров не отличается от программы последующих двух лет магистратуры. Вероятно, настало время пересмотреть программу обучения в магистратуре, придав ей свободный творческий характер. У студентов должен быть более широкий выбор творческих направлений – от авангардных форм искусства, включая инсталляции, видео-арт, фотография и т. д. до строгих, но более глубоких, чем в бакалавратуре, принципов обучения классических видов изобразительного искусства.

За последнее десятилетие у нас в стране возрос интерес к таким видам искусства, как видео-арт, концептуальное искусство, инсталляция, появившиеся в Европе еще в 1970-х годах. В первое десятилетие XXI в. в современном искусстве Узбекистана появляются новые явления, как творчество А. Николаева, В. Усеинова, Ж. Усманова, Б. Исмаилова. Активно участвуют на выставках работы творческой группы «5+1» (Д. Разыков, С. Джаббаров, Н. Шарафходжаева, Ш. Раджамов), но в работах этой группы чувствуется недостаточное изучение современных форм актуального искусства. И поэтому, учитывая новые явления в мировом искусстве было бы целесообразно организовывать медиа лаборатории для обучения к современным формам актуального искусства, таких как видеоарт, инсталляции и т. д.

Художественное образование – это своеобразная сфера деятельности, которая не просто сохраняет опыт прошлого, но и начинает строить перспективы развития искусства. На сегодняшний день художественное образование всё ещё продолжает пребывать в стадии развития, и здесь нужна серьезная аналитическая работа и определенные корректировки. Мы должны освоить современный позитивный опыт в области художественного образования, при этом сохраняя свои национальные традиции, свою национальную идентичность в искусстве.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА РУКОВОДИТЕЛЯ УЧРЕЖДЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

Творчество потенциально присуще любой профессии, разным областям общественного производства. В нашем понимании реализация творческого потенциала руководителя представляется процессом поиска и осуществления замыслов, умений и творческих способностей, представлений о личностном предназначении. Данной теме посвящены труды в области педагогического менеджмента Р. А. Литвак, Л. В. Мардахаева, Т. В. Пушкаревой, Л. И. Фишман; исследования инновационной управленческой деятельности в дополнительном образовании М. Н. Скаткина, И. Я. Лернера, Е. А. Левановой, А. В. Мудрика; концепции творчества и формирования творческого мышления А. В. Брушлинского, С. Л. Рубинштейна, Г. С. Альтшуллера, Д. Б. Богоявленской, И. П. Гладилыной [1], А. А. Деркача, Т. С. Комаровой, Э. И. Сокольниковой, С. Ю. Сенатор и др. В указанных исследованиях социокультурный аспект педагогического менеджмента отражает специфику профессионально-педагогической и общественной деятельности руководителя, детерминированную культурными ценностями и социальными нормами.

В раскрытии заявленной темы теоретически значимыми являются подходы Ю. А. Акуниной, И. Н. Ерошенкова, О. В. Ваниной, И. А. Герасимовой, Т. Г. Киселевой, Ю. Д. Красильникова, Л. Н. Лазаревой, Е. Ю. Стрельцовой, О. Ю. Мацукевич [6], С. В. Рябова, Н. Е. Рябовой [7], В. М. Рябова, Н. В. Шарковской [9], Н. Н. Ярошенко [10] и др. в определении преемственности традиций внешкольного образования и закономерностей организации социально-культурной деятельности в педагогике досуга.

Личностный потенциал руководителя неразрывно связан с профессиональной деятельностью и средой реализации творческих амбиций. Поэтому представляется весьма оправданным обобщение уникального опыта функционирования внешкольного образования и культурно-просветительной работы в России, предопределившей формирование государственной системы дополнительного образования.

У истоков внешкольного образования стояли профессиональные педагоги С. Т. Шацкий, А. У. Зеленко, А. С. Макаренко, В. Н. Сорока-Росинский, К. А. Фортунатов, П. Ф. Лесгафт, К. Н. Вентцель и др. В 1923 г. Е. Н. Медынским была издана «Энциклопедия внешкольного образования». Отдел внешкольного образования курировала Н. К. Крупская (1918–1939 гг.). Благодаря творческому потенциалу, профессиональной компетентности и умению работать в предлагаемых обстоятельствах, педагоги создавали новые форматы социально-педагогической деятельности. Основная задача внешкольных учреждений и клубов того времени была связана с развитием личности ребенка, формированием у него чувства ответственности, солидарности, товарищества [4]. Впоследствии прибавились задачи, связанные с организацией развивающего досуга при помощи форм массовой культурно-просветительной работы, оздоровлением детей, включением их в социалистическое строительство. Внешкольную работу с 1930-х по 1990-е гг. рассматривали как часть общего процесса коммунистического воспитания. В указанный период стали возникать новые внешкольные государственные детские учреждения, а также первые научно-методические центры, популяризирующие идеи ранней профориентации детей посредством предоставления дополнительного образования.

Анализируя динамику формирования государственной системы дополнительного образования детей, нами выделены два периода: I период – подготовительный, его связывают с 1992–1993 учебным годом, когда началась реформа системы внешкольных учреждений, завершившаяся в 1995 г. Основные задачи данного периода заключались в создании концепции, способной развивать систему дополнительного образования и воспитания детей как «ближайшую зону» личностного развития детей, связанной с развитием вариативного образования. Это время требовало подготовить общественное сознание и внешкольные учреждения к пониманию новых концептуальных идей дополнительного образования.

II период (1995–1999) – переходный, именно в этот период было внедрено Типовое положение об образовательном учреждении дополнительного образования детей и «Стратегия развития государственных и муниципальных учреждений дополнительного образования» (Решение коллегии Министерства образования России № 12/1 от 25.05.1994), что позволило рас-

ширить ресурс развития личности учащихся в системе дополнительного образования; максимально использовать программно-методический потенциал, а также те традиции и опыт внешкольного воспитания, которые способствовали самореализации и профессиональному самоопределению личности; интегрировать школьное и дополнительное образование детей; применить традиционные и инновационные формы образования, развивать творчество детей; реализовать принципы многообразия и свободного выбора.

Особенности современной социально-культурной ситуации, в которой осуществляется управленческая деятельность в дополнительном образовании, и ее динамические характеристики оказывают значительное влияние на педагогический менеджмент. В программных документах модернизации отечественного образования, в Концепции дополнительного образования детей на период 2014–2020 гг. [5] выделены перспективы а) ускорения темпов движения к *«открытому» образованию*, ориентированного на образовательные потребности и ожидания различных социальных групп, личностные запросы детей и их родителей, требования социума к подготовке детей к продуктивной жизнедеятельности; б) расширения масштабов межкультурного взаимодействия учреждения дополнительного образования детей с окружающим социумом и развития *различных форм сетевого взаимодействия*; в) обеспечения готовности реализации принципа непрерывного образования – *«обучения в течение всей жизни»*; г) актуализации способности руководителей к творческой инновационной деятельности.

Таким образом, опыт реформирования внешкольных учреждений позволил создать новый тип образовательного учреждения, основное предназначение которого – развивать мотивацию личности учащихся к познанию и творчеству, реализовать дополнительные образовательные программы и услуги с учетом личностных, общественных и государственных интересов. В настоящее время в каждом субъекте страны действуют целые сети учреждений дополнительного образования – спортивные, художественные, музыкальные школы, центры детского творчества, специализированные школы по различным направлениям.

Вместе с тем на современном этапе стала очевидной ситуация внедрения интегрированных подходов с целью обновления содержания деятельности дополнительного образования детей. Мониторинг результатов широкомасштабных дискуссий педагогического форума Общероссийской общественной организации «Национальная система развития научной, творческой и инновационной деятельности молодежи России «Интеграция» [8], профессионального педагогического сообщества Международного Арт-благотворительного фестиваля самодеятельного художественного творчества детей и молодежи «Роза ветров» [7] в период 2011–2016 гг. позволили выделить и обосновать принцип перехода от отраслевого к ее региональному построению системы дополнительного образования.

В связи с этим концепция инновационного управления учреждением дополнительного образования детей может быть представлена как система, содержащая множество различных идей, а также факторов, обеспечивающих ее построение и функционирование. Ее отличительными особенностями являются: 1) совокупность стратегического, тактического, оперативного самоуправления; 2) максимальная ориентация на развитие деятельности учреждения и педагогического коллектива; 3) реализация принципа обратной связи, обеспечивающей необходимый уровень контроля за реальными результатами, отвечающими социальным потребностям; 4) открытость, многофакторность, прогностичность и самовоспроизводимость результатов.

Учет данных подходов позволит справиться с многопрофильностью детских объединений; стать совокупным по роду деятельности, модульным по способу организации, вариативным по удовлетворению интересов и склонностей детей.

Суммируя вышесказанное, можно утверждать, что поступательность инновационного развития учреждения может быть достигнута благодаря учету: *комплексности*, в условиях которой интегрируется общее и дополнительное образование; *продуктивности*, рассматривающей развитие внутренних ресурсов образовательного учреждения за счет следования инновациям; *открытости*, предполагающей сложную систему взаимосвязи учреждения дополнительного образования с социально-культурным окружением, общественными структурами [1].

Однако, учитывая фактор организации дополнительного образования и предпрофессиональной подготовки в учреждениях социально-культурной сферы, некоммерческом и частном секторах, привлечении широкой общественности к осуществлению управленческой деятельности, потребность в совершенствовании требований к кадровому обеспечению дополнительного образования актуализирует поиск новых подходов реализации творческого потенциала руководителей.

Сфера деятельности руководителя, форма собственности руководимого им учреждения, конкретные особенности корпоративной культуры организации и др., обуславливают развитие рефлексивного типа творческого мышления. Готовность и способность к творческой деятельности выступает важным показателем социально-культурной и профессионально-педагогической деятельности руководителя.

Однако творческий потенциал может быть раскрытым, но может остаться и неактуализированным. Это связано с теми условиями, в которых феномен развивается, ибо существующие ограничения, имеющие имплицитную форму, способны сдерживать раскрытие творческого потенциала.

В ситуации множественности смыслов перед руководителем всегда возникает проблема выбрать правильную стратегию деятельности. Это связано с той объективной необходимостью, когда возникает потребность принимать на себя ответственность за последствия определённых педагогических действий. Реализация творческого потенциала педагога направлена на то, чтобы преобразовать жизненную ситуацию. Её связывают с творческим поиском: от видения и постановки проблемы до выдвижения предложений, гипотез, их проверки, познавательной рефлексии, способных в целом обеспечить косвенное влияние, формирующее образ я в профессии и жизни [3].

Процесс реализации творческого потенциала связан с профессиональным и личностным ростом, осмыслением не только своих действий и себя в обществе, но и в профессиональной деятельности. При этом нами выделяются аспекты: внутренний – личностный аспект, когда реализация рассматривается как состояние, цель или результат, которых человек может достичь в ходе личностного роста и развития как субъекта собственной жизни; и внешний – деятельностный аспект, согласно которому реализацию рассматривают как процесс или средство, позволяющее достичь жизненного успеха, включая и профессиональную сферу.

В нашем понимании, реализация творческого потенциала личности руководителя определяется как полиморфная категория, которая в зависимости от рассматриваемого аспекта обозначает состояние, средство, цель, процесс и результат, а цель заключается во взаимодействии с окружающей действительностью и обеспечении осознанного свободного жизнетворчества.

Наиболее целостно реализация творческого потенциала личности в профессиональной деятельности раскрыта в акмеологических исследованиях А. А. Дергача, В. Г. Зазыкина, М. М. Кашапова, в которых подвергаются анализу закономерности, тенденции, условия и факторы, способные влиять на самоосуществление человеком своего творческого потенциала в том процессе, который связан с его профессиональной деятельностью. В обобщенном виде творческий потенциал представляется некоей энергией, способной развивать природные способности и качества человека, что в итоге дает толчок для всестороннего осуществления личностью своей индивидуальной и социальной субъектности.

В нашем понимании, творческий потенциал руководителя представляет собой личностный ресурс творческого сознания и мышления, наличие способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря которым создается продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью, реализуется в профессионально-педагогической деятельности, результатом которой является создание новых материальных и духовных ценностей.

Реализация творческого потенциала предполагает переход из скрытого состояния во внешнюю деятельность, поэтому необходимы оптимальные условия, способствующие раскрытию творческой энергии руководителя как менеджера, владеющего механизмами педагогического мастерства, организатора творческого взаимодействия всех субъектов воспитания. Творческий потенциал руководителя позволяет обеспечить поэтапное развитие учреждения дополнительного образования детей, организовать продуктивное управленческое общение с педагогическим коллективом. посредством реализации аналитико-прогностической, организационно-преобразовательной, контрольно-оценочной, мотивационно-деятельностной и развивающе-рефлексивной функций.

Мониторинг и оценка уровней эффективности реализации творческого потенциала руководителя могут быть осуществлены на основе критериев (компетентностный; интеллектуально-потенциальный; мотивационно-рефлексивный; креативный) и соответствующих им показателей (знание, умения, способности; активность, самостоятельность и системность; критичность и рефлексивность, мотивация; гибкость и инновационность мышления) [2].

Думается, что в качестве социально-культурных условий реализации творческого потенциала руководителя учреждения дополнительного образования детей могут быть выделены: усиление роли личностно ориентированного подхода в формировании профессионально-

педагогических компетенций и лидерских качеств руководителя; совершенствование педагогической системы оценки качества управления учреждением дополнительного образования детей, организацию неформального управленческого общения; формирование информационно насыщенного пространства учреждения в условиях глобализации социокультурных процессов; сохранение вариативности в выборе траектории личностного развития детей в условиях многообразия форм социально-культурной деятельности.

1. Гладилина, И. П. Социокультурная парадигма обучения и воспитания одаренных детей и молодежи / И. П. Гладилина // Право и образование. – 2013. – № 11.
2. Голубева, А. А. Творчество как фактор индивидуальной траектории развития управленческой компетентности руководителя образовательного учреждения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства, март – апрель, 2(70), 2016. – С. 194–198.
3. Деркач, А. А. Акмеология: личностное и профессиональное развитие человека. Акмеологические основы управленческой деятельности. – М., 2000. 329 с.
4. Ерошенков, И. Н. Культурно-воспитательная деятельность среди детей и подростков: учеб. пособие / И. Н. Ерошенков. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 220 с.
5. Концепция дополнительного образования детей на период 2014–2020 гг. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 4.09.2014 г. № 1726-р
6. Мацукевич, О. Ю. Социальное партнерство в сфере культуры // Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: сб. ст. по материалам всерос. науч.-практ. конф., 24–25 янв. 2013 г. – СПб.: СПбГУ-КИ, 2013. – С. 252–258.
7. Международный Арт-благотворительный фестиваль самодеятельного художественного творчества детей и молодежи «Роза ветров». – Режим доступа: <http://rosavetrov.ru/>.
8. Общероссийская общественная организация «Национальная система развития научной, творческой и инновационной деятельности молодежи России «Интеграция» <http://integraciya.org/>.
9. Шарковская, Н. В. Формирование социально-культурной активности личности в учреждениях культуры и образования: структурно-функциональный подход / Н. В. Шарковская / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва: МГУКИ, 2009. – 153 с.
10. Ярошенко, Н. Н. Социально-культурная деятельность: парадигмы, методология, теория: моногр. – М: МГУКИ, 2000.

Молодкина О. В.

Средняя общеобразовательная школа № 12 с углубленным изучением отдельных предметов городского округа г. Стерлитамак

ДОСТОЕВСКИЙ И ТОЛКИН: ДИАЛОГ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В СТАРШИХ КЛАССАХ

Ф. М. Достоевский и Д. Р. Р. Толкин – представители разных эпох, стран, культур, однако, они ориентируются на одни и те же гуманистические ценности и открывают одни и те же законы жизни, что может стать основой для сопоставления. Герои романов «Преступление и наказание» и «Властелин колец», подобно герою фольклорной сказки, к которой исторически восходит этот жанр, проходят свой путь испытаний, борются со злом и к финалу обретают новый статус в мире, который менялся и формировался вокруг них под влиянием их решений и поступков.

Русский роман при всей общности традиций отличается от западноевропейского и американского, и этим обусловлены читательские предпочтения школьников. Отметим разный подход к организации повествования: западный роман сосредоточен на изображении внешних событий, которые сопровождаются описанием переживаний участвующего в них героя, а в русском романе на первом плане – состояние души героя, в которой и происходят главные события, а внешние действия являются только их следствием.

Именно эта особенность и затрудняет восприятие произведений русской литературы XIX в. старшеклассниками. В силу своего возраста они ориентированы больше на внешние события, им кажется, что главное для человека – самоутвердиться в социальном мире, а душу свою и так каждый знает хорошо, и открывать здесь нечего. Убежденному в этом молодому человеку трудно отождествлять себя с героем, погруженным именно в процесс самопознания. К тому же жизненный опыт, как правило, еще не приводил юного читателя к конфликтам с самим собой, поэтому такие конфликты кажутся ему придуманными. Но читательский опыт и обсуждение произведений на уроках помогают преодолеть эти трудности и прийти к пониманию основных законов жизни, открытых великими писателями и воплощенных в их произведениях. И сопоставление произведений Достоевского и Толкина – один из путей к такому пониманию.

Изучая в 10 классе роман Достоевского «Преступление и наказание», объясняем сущность ошибки Раскольникова. Какой закон нарушает герой? У каждого человека и у каждого

существа в этом мире есть свое предназначение. Оно не всегда известно и понятно, но оно есть. Поэтому человек не может по своему произволу отнимать жизнь у другого. Старуху-процентщицу несколько голосов в романе называют бесполезной и даже вредной. На этом основано решение героя убить ее. Ошибочное решение.

Сопоставляем с книгой Толкина «Властелин колец». Фродо, узнав, что Горлум тоже охотится за кольцом, которое ему предстоит оберегать, выражает сожаление, что Бильбо не убил это вредное существо, когда у него была такая возможность. Гэндальф же утверждает, что Бильбо поступил правильно. Возможно, Горлumu еще предстоит сыграть важную роль в решении судеб мира и многих его обитателей. Предсказание мага сбывается. И дело не только в том, что Горлум становится проводником для Фродо и Сэма на их опасном пути в Мордор, но и – главное – в том, что именно благодаря ему было уничтожено кольцо всевластия. Ведь хранитель кольца в финале пути не выдержал, поддался его власти и отказался бросить в недра Огненной горы, где кольцо должно было исчезнуть навсегда. И оно упало туда вместе с несчастным Горлумом, который отнял его у Фродо, а потом сорвался в пропасть. На несколько мгновений он вновь стал владельцем своего сокровища, по которому тосковал много лет. Кольцо подчинило себе его душу, как это делает любая пагубная страсть или идея. В сказке это влияние объясняется свойствами волшебного предмета, а в реалистическом романе – действием психологических законов.

И у Достоевского, и у Толкина мы видим, что злодей достоин более жалости, чем ненависти. И не столько потому, что навлекает на себя справедливую кару, сколько потому, что управляет собственной душой, искажает ее и губит себя. Злодей – первая жертва своих действий. Он заблуждается, думая, что приносит себе пользу, добываясь власти или добывая сокровища за счет чужих страданий. Это заблуждение углубляется, если герой верит, что принесет таким образом пользу и другим людям.

Раскольников создал теорию, оправдывающую злодейство во имя великой цели. Он мечтает осчастливить человечество, не замечая, что стремление стать Наполеоном – это всего лишь жажда власти над миром, над людьми. Она сопровождается иллюзией свободы для возвысившегося.

Героям Толкина такую власть и такую жажду власти дает волшебное кольцо. Однако обладание властью здесь тоже иллюзорно, потому что владелец кольца становится его рабом.

Произведения Достоевского и Толкина дают возможность увидеть действие еще одного закона жизни: жажда власти и стремление рабски подчиняться – две стороны одной медали – выражение комплекса неполноценности, то есть внутренней несвободы. Раскольников в период увлечения своей теорией – раб. Саурон, выковавший кольцо всевластия, стремящийся подчинить себе Средиземье, – раб. Это духовное рабство, добровольное и ведущее к гибели. Такой раб не только не способен отвечать за свои действия, но и не может ясно мыслить, адекватно оценивать стремления и поступки как собственные, так и чужие. Он пребывает во власти иллюзий и законы мира скрыты от него. Это делает его уязвимым и приводит к поражению.

Для Раскольникова это поражение становится одновременно и победой, поскольку в его душе борются две личности: светлая и темная. В процессе этой мучительной борьбы герой совершает ряд открытий, главное из которых – в эпилоге романа – приводит его к раскаянию и воскресению. Он отказывается от своей человеконенавистнической теории, и новая жизнь открывается перед ним и Соней Мармеладовой.

В сказке Толкина зло персонифицировано в образе властелина Мордора, который обладает огромной мощью. Борьба с ним кажется почти безнадежной. Тем не менее сражающиеся на стороне добра герои надеются победить. На чем основаны их надежды? На знании того, как мыслит их враг. Саурон потерпел поражение, потому что не мог представить себе, что его противник решит уничтожить кольцо всевластия и с этой целью направится в самое сердце его владений. Он увидел Фродо слишком поздно и не успел помешать уничтожению кольца.

Таким образом, герои, следующие пути добра и света, приходят к счастливому финалу. Если они по каким-то причинам уклоняются от этого пути, но потом вновь возвращаются на него, то после мучительных тревог и яростных сражений перед ними открывается новая жизнь, полная надежд и радости.

Хочется верить, что в результате сопоставления на уроках литературы «Преступления и наказания» и «Властелина колец» для старшеклассников Достоевский становится ближе, а Толкин понимается более глубоко, чем раньше, когда юные читатели обращались к его сказке только для развлечения и отдыха.

**РОЛЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ В СОХРАНЕНИИ
И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА
(НА ПРИМЕРЕ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ)**

Фольклор играет важнейшую роль в духовной жизни славянских народов, выполняя разнообразные функции: эстетическую, познавательную, воспитательную, мировоззренческую, коммуникативную, игровую. Значение фольклора как чистого источника языка, как высокохудожественного посредника между прошлым, настоящим и будущим, как сокровищницы народной мудрости и искусства, как одного из средств воспитания патриотизма, национального самосознания и как доказательства славянского единства требует очень бережного отношения к этому духовному богатству, переданному нам предками.

Интерес к традиционной культуре народов мира, а также стремление сохранить лучшее из ее достояния в условиях все возрастающей глобализации, нивелировки, стандартизации, наступления так называемой массовой культуры стали очень актуальными. Сохраняет свою актуальность и введенное Д. С. Лихачевым понятие «экология культуры», которое означает и бережение культурной среды, и активную действенную память о прошлом, и понимание невозможности разрушения памятников и явлений культуры, и осознание страшной опасности забвения. Это понятие принципиально важно для созидания духовно-нравственной среды, в которой живет как отдельный человек, так и целый народ [1, с. 485].

Безусловно, ключевую роль в сохранении видов и жанров устно-поэтического народного творчества играют фольклорные архивы, коллекции и фонды, которые функционируют при высших учебных заведениях Республики Беларусь (Белорусский государственный университет, Беларусский государственный университет культуры и искусств, Беларусский государственный педагогический университет им. М. Танка, Беларусская академия музыки, большинство областных университетов).

Основные направления деятельности по использованию фольклорных архивов, фондов и коллекций высших учебных заведений Республики Беларусь: сохранение и обеспечение надлежащего функционирования объекта; собирательская работа (по специально разработанным программам и опросникам); реставрация фольклорных произведений и перевод на современные цифровые носители информации; использование в научных исследованиях, учебно-методической работе и педагогическом процессе; популяризация фольклорных материалов через средства массовой информации и коммуникации.

В своей работе по сохранению и популяризации традиционного фольклора сотрудники высших учебных заведений исходят из того, что помимо набора генов, который определяет биологическую сущность человека, из поколения в поколение каждому человеку передаются так называемые «культурогены» – ценности, традиции, нормы, заданная программа поведения определённой культурной среды. Передача молодежи апробированного культурно-историческим опытом правил, норм, традиций – залог устойчивости и жизнеспособности любого государства. Важнейшее назначение культуры – установление и поддержание системы ценностей, которая будет способствовать устойчивому развитию общества и не приводить к кризисам. Особое значение в работе с фольклорными фондами имеют положения Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия (принята в 2003 г. Генеральной конференцией ЮНЕСКО [4]).

Помимо белорусских материалов, в фольклорных архивах, коллекциях и фондах высших учебных заведений Республики Беларусь довольно широко представлены также устно-поэтические произведения русских, украинцев, поляков и других народов, проживающих на территории Беларуси. Экспедиции в районы белорусско-русского и белорусско-украинского пограничья позволили собрать в фольклорных фондах ценные материалы, характеризующие процессы взаимодействия и взаимообогащения в сфере духовной культуры восточнославянских народов. Данные материалы послужили основой для комплексной научной работы по осуществлению спецификации проявления ментальности восточных славян в различных видах и жанрах фольклора [2].

В научно-исследовательской работе по использованию фольклорных фондов историзм выступает в качестве важнейшего принципа изучения фольклора как изменяющегося во времени и пространстве, развивающегося духовного достояния народа. «Одна из определяющих особенностей фольклора, фольклорного творчества, историко-фольклорного процесса, – это его традиционность, – писал Б. Н. Путилов. – Фольклор возникает, живет, хранится, развивается, меняется в рамках тра-

диции, которая составляет его эстетическую и мировоззренческую сущность. Жизнь фольклора предполагает наличие традиционной среды – социальной, исторической, культурной, прочность традиционного быта. Нередко под традицией понимается нечто косное, отсталое консервативное. Между тем главный признак традиции – это не косность, а определенная степень устойчивости и непременно прочность преемственных связей в развитии... Любой фольклорный процесс неизбежно приобретает характер движения внутри традиции, эволюции традиции» [5, с. 183–184]. Именно прочность системы выразительных средств, образов, сюжетов и мотивов, тематики и идей придает особую гносеологическую (познавательную) ценность традиционным фольклорным произведениям.

Системное изучение белорусского фольклорного фонда на основе специализированных архивов и коллекций стало методологической основой исследования социодинамики белорусского фольклора и позволяет решить следующие научные задачи:

- ♦ выработать комплексную научную методику исследования социокультурных источников и факторов динамики фольклора с целью ее дальнейшего использования в различных науках гуманитарного цикла – фольклористике, культурологии, этнологии и социологии;

- ♦ сформулировать общую теорию социодинамики фольклора (генезис в виде творческих и адаптивных инноваций; воспроизводство (наследование); аккумуляция социально значимых фольклорных форм; изменчивость фольклорных явлений: трансформация уровня социальной актуальности, формальных черт и семантических значений, регуляция разнообразия; модернизация; полиформизм и т. д.);

- ♦ провести системный анализ эволюции многообразных видов и жанров устно-поэтического народного творчества белорусов в контексте социокультурной динамики, структурированной в соответствии с основными этапами истории восточных славян в XX в.;

- ♦ осуществить спецификацию проявлений социодинамики в различных видах и жанрах фольклора белорусского народа.

Разработанная нами методика изучения социодинамики белорусского фольклора в славянском и общеевропейском контексте направлена на теоретический и прикладной анализ культурного взаимодействия народов Европы в их историческом прошлом и настоящем [3]. Сфера использования полученных результатов исследования охватывает широкий спектр наук гуманитарного цикла – фольклористику, литературоведение, культурологию (историю и теорию культуры), этнологию и социологию. Полученные результаты и выводы используются в педагогической практике – при чтении лекций и проведении семинарских занятий для студентов филологических факультетов высших учебных заведений Республики Беларусь.

Изучение социодинамики белорусского фольклора согласуется с гуманистической миссией образования и просвещения, которая заключается во внесении в общественную жизнь духовных ценностей, норм и идеалов в качестве смыслообразующего начала человеческого бытия, в налаживании диалога культур, открытии перспектив социокультурного развития на базе национальных и общечеловеческих ориентиров и интересов.

Формулируемые в настоящее время в славянских странах концепции устойчивого развития оспаривают применявшиеся ранее критерии периодизации истории, распространенный подход к логике исторического процесса, согласно которому толчком к переходу к качественно новой эпохе считается развитие средств производства (орудий труда, источников энергии, технологий и т. д.). Обозначенный в концепциях новый подход к периодизации истории и ее оценки исходит из признания первенства духовного, общественного начала в развитии человечества, а также из примата осознанных потребностей человека. Данный подход согласуется с общеисторической тенденцией – по мере развития *Homo sapiens* (Человека разумного) духовное начало все больше определяет динамику общества, находясь в единстве с материальным бытием и окружающей природной средой.

Культура славянских стран и народов всё больше интересует исследователей из Западной Европы и Америки. Это связано с нарастающими процессами интеграции научно-исследовательских программ и усилением внимания европейских учёных и политиков к этнокультурным процессам, бурное развитие которых мы наблюдаем во втором десятилетии XXI в.

В этой связи основополагающее значение имеет консолидация усилий белорусских фольклористов по сбору, сохранению, обработке и разнообразному использованию произведений народной поэзии и прозы. Данная работа должна осуществляться в соответствии с Конвенцией ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия народов мира и предполагает решение следующих задач в качестве первоочередных:

I. Перезапись зафиксированных фольклорных ценностей на современные носители электронной информации (необходимо переходить от устаревших, аналоговых систем к современным, цифровым);

II. Создание эталонной базы данных по фольклору для дальнейшего включения в Национальный список нематериального культурного наследия;

III. Определение ареалов бытования зафиксированных объектов нематериальной культуры жителей Республики Беларусь (картографирование);

IV. Создание мультимедийных компакт-дисков по отдельным видам нематериального наследия белорусов;

V. Дальнейшая разработка основных принципов и методик сохранения, систематизации, изучения и паспортизации нематериального наследия белорусов;

VI. Пропаганда политики ЮНЕСКО по сохранению нематериального наследия и распространению международных материалов по данной проблематике;

VII. Сотрудничество с соответствующими организациями и учреждениями по сохранению и изучению нематериального культурного наследия белорусов.

Решение данных исследовательских задач будет направлена на популяризацию белорусского культурного наследия в глобализирующемся славянском мире, создание благоприятных условий для взаимодействия национальной культуры белорусов с народным творчеством славян и других европейских народов, совершенствование идеологии славянского единства на основе сочетания культурно-исторического опыта белорусского народа и реалий современности, формирование славянского культурно-информационного поля и развитие способов его регионального, национального и транснационального опосредования.

Многовековое устно-поэтическое творчество белорусов имеет большой творческий потенциал и возможности его активизации благодаря достоинствам формы и содержания, отвечающим сущностным характеристикам фольклорной традиции.

Таким образом, реализация положений Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия определяет приоритетные направления использования архивов, коллекций и фондов фольклорных записей высших учебных заведений Республики Беларусь: разработку методологических и методических оснований по сбору, эталонной фиксации на современных электронных носителях и активное включение в научное, образовательное и творческое пространство страны традиционных аутентичных нематериальных ценностей. Первостепенное значение имеет централизация фольклорных коллекций и фондов Республики Беларусь на основе создания в сети Интернет единого электронного каталога произведений народной поэзии и прозы.

Белорусским фольклористам необходимо активнее вовлекать во взаимовыгодное научное сотрудничество учёных Российской Федерации, других славянских и неславянских стран. Культурные шедевры белорусского народа занимают почётное место в мировой сокровищнице и по достоинству высоко оцениваются отечественными и зарубежными культурологами. Однако это бесценное художественное творчество исследовано и популяризировано недостаточно. В настоящее время его сохранение и комплексное исследование особенно актуально, так как позволяет показать достижения белорусского традиционного творчества в мировой художественной культуре, раскрыть талантливое мастерство народа-художника, его роль в развитии профессионального искусства, взаимосвязи и взаимодействие с творчеством других славянских народов. За фольклорными архивами, коллекциями и фондами высших учебных заведений Республики Беларусь необходимо закреплять статус научных объектов, представляющих собой национальную ценность (в 2001 году национальным достоянием была объявлена фольклорная коллекция Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси). Сохранение уникальных коллекций традиционного белорусского фольклора, в создании которых на протяжении столетий принимали участие известные деятели науки и культуры, принципиально важно для дальнейшего развития национальной культуры и искусства.

1. Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. – Л., 1987. – Т. 2.

2. Морозов А. В. Фольклор в духовной культуре восточных славян. Вильнюс, 2005.

3. Морозов О. В. Білоруський автентичний фольклор і постфольклор: національне та загальнолюдське // Слов'янський світ: Щорічник. – Вип. 8. – Київ: ІМФЭ НАН України, 2010. – С. 161–178.

4. Об охране нематериального культурного наследия: Конвенция ЮНЕСКО 17 окт. 2003 г. // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2007. – № 2. – 3/1975.

5. Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л., 1976.

ПРОБЛЕМА АКТУАЛИЗАЦИИ БЫТИЙНО-ДУХОВНОГО КОНТЕКСТА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

Школьный курс завершающей ступени литературного образования традиционно строится на историко-литературной основе, что позволяет дать ученикам системное представление об эпохах в развитии литературы, лейтмотивах в искусстве определенного времени, о диалоге произведений русских и зарубежных авторов, классической и современной литературы, о национальном и индивидуальном своеобразии решения проблем в творчестве писателей, об исторической, национальной, индивидуальной неповторимости художественных форм и стилей, диалектике традиций и новаторства в искусстве слова.

Этот этап литературного образования в плане литературного развития соотносится с актуализацией для школьников проблемы «Я и мир», с познанием связей человека и мира, осознанием явлений в сопряженности причин и следствий, сопоставлением реальной жизни, включая собственный жизненный опыт, и литературы, с активным формированием мировоззрения, в том числе ценностных ориентаций.

В современной социокультурной ситуации есть все основания рассматривать бытийные, духовные ценности в качестве «фокуса», «ценностной оси» курса литературы в 9–11 классах. Эта гипотеза поддерживается современными методическими исследованиями, фиксирующими парадигмальные изменения в гуманитарном знании. Так, Н. Л. Мишатиной отмечена «связь активного поиска общих “познавательных единиц” обучения и воспитания (“первосмыслов” – А. В. Хуторской, “образов-архетипов” – Д. Н. Замятин, этических категорий – Б. М. Бим-Бад, В. Н. Клепиков, концептов и т. д.) с постановкой и решением глобальной проблемы *построения гуманитарной картины мира* выпускника школы нового века, которая выполняла бы мировоззренческую миросберегающую функцию» [6, с. 17]. Добавим, в качестве филологических «единиц» обучения и воспитания И. В. Сосновская и Н. Л. Мишатиной избирают концепты [6; 8]. Е. В. Попова выделяет «этические абсолюты» в литературе [7], И. А. Колесникова акцентирует «доминанты бытия», отражающие пространство бытия человечества [5].

Если образование в личностном плане – это процесс становления «образа» бытия, «образа» личности – внутреннего мира, ценностей, установок, а в конечном результате культуры личности, то, обратившись, например, к текстам программ литературного образования, фиксирующим подходы к содержанию анализа произведений, трудно составить конкретное представление о духовной вертикали человеческого бытия, заданной программой. Программы не отражают определенно тенденцию перехода от знаниецентричной к культуросообразной парадигме литературного образования с ее обращенностью к объективированным смыслам. Программы по литературе и вслед за ними все компоненты УМК должны, на наш взгляд, определять эту «меру бытийного объема» на содержательном уровне, задавая смысловой контекст литературного образования и вектор воспитания.

Понятие духовной вертикали бытия человека восходит к библейской, святоотеческой традиции видения человека как триметрии «дух – душа – тело». Л. Н. Толстой в трактате «О жизни» говорит о «вертикали и горизонтали души»: вертикаль – духовная, внутренняя часть души, горизонталь – плотское существование [9]. Духовная вертикаль – неотъемлемая составляющая бытия человека, мировоззрения писателя-творца и созданного им художественного мира. Привнесение культуросообразности в школьный курс литературы предполагает обозначение духовной вертикали литературных произведений наряду с явлениями поэтики, эстетики, изучаемыми в школе. Такой подход поможет привести в системное соответствие воспитательные цели, ориентированные на ценностное самоопределение читателя-школьника, и содержание литературного образования, решить проблему его аксиологизации и реализации ценностного потенциала через формирование духовной вертикали ученика-читателя, постигающего духовные основы бытия человека и самоопределяющегося в бытийных ценностях. Таким образом, можно будет говорить об аксиологическом уровне, духовной направленности воспитания и личностного развития в системе литературного образования.

Понятие «дух» относится к бытийным универсалиям. В философско-теологической традиции изначально дух – Бог, сверхъестественная сущность, могущая быть лишь предметом веры. Дух – сила, которую Бог вдохнул в человека, завершая его сотворение. Отсюда духов-

ность в богословии характеризует высший смысл жизни, обретаемый человеком в единении с Богом. Святоотеческое христианское понимание духовности связывается с устремленностью человека к «стяжанию Духа Святаго». В этом же состоит смысл духовного воспитания. Традиционно христианская духовность неотделима от нравственности.

В эпоху глобального кризиса рубежа тысячелетий, одним из проявлений которого является утверждение потребления материальных благ как жизненного приоритета, закономерно обращение современной педагогики к наследию идеал-реализма – животворящим идеям русской религиозной философии XX столетия (В. С. Соловьев, С. Н. Трубецкой, Е. Н. Трубецкой, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, Н. О. Лосский, Г. П. Федотов, С. Л. Франк, И. А. Ильин и др.). Адекватным ответом на вызовы не только катастрофического XX столетия, но и на современные нигилистические «веяния» является решение представителями русского философского ренессанса вопросов о целостности и единстве бытия, о диалектике духовного и социального, о духовной первооснове общественной жизни. Безусловно, актуален для нас их поиск ответа на вопрос о том, как преодолеть «обморок материализма» и не впасть в «антиэкономический идеализм» (С. Н. Булгаков). Определение духовных констант бытия, постижения его сокровенного смысла, призвания человека, движения личности от ценностей единичных, относительных к всеобщим и универсальным – вот философски определенный вектор пути духовного самопознания, ценностного самоопределения. В поиске подходов к духовному воспитанию в системе литературного образования опора на идеи русской философии аксиологического периода бесценна еще и потому, что, как отметила Р. А. Гальцева, именно философская мысль становится преемницей русской литературы «золотого века», наследуя ее духовные заветы. «Русская философия – это по преимуществу философия существования, не потерявшая своей связи с высшим бытием, это – экзистенциальная метафизика. Но русскую литературу тоже можно определить как весть о судьбе человека перед лицом высшего смысла, вечных ценностей – истины, добра и красоты» [2, с. 6].

Секулярное (светское) понимание духа связано с определением его как высшей ценностно-мировоззренческой сферы личности, а духовности – как интегрального качества «человеческого в человеке», проявления самосознания, стремления к гармонии истины, правды, добра и красоты через житетворчество. Общегуманистическое понимание духовности в светском мировоззрении включает: нечто возвышенное, вечное, противопоставленное преходящему, «низменному» материальному миру, миру вещей; стремление человека возвыситься над чувственными удовольствиями и многостяжанием; нравственные, эстетические и интеллектуальные начала в человеке.

Духовность предполагает обращенность человека к богатствам духовной культуры, освоение духовных ценностей. Соответственно аксиологический аспект духовного воспитания в процессе литературного образования предполагает создание условий для самопознания личности, актуализации ее духовных потребностей, ценностного самоопределения, постановки и решения смысложизненных вопросов, выстраивания стратегии жизни. Мы разделяем взгляд Е. О. Галицких на духовное развитие как процесс комплексного, интегративного развертывания гуманистических ценностных ориентаций человека [1].

После десятилетий, прошедших под знаком идеологически детерминированных подходов к воспитанию, вытеснения понятий «дух», «душа» на периферию общественного сознания и воспитания, педагогическая наука восстанавливает приоритет духовности в воспитании (Е. В. Бондаревская, А. П. Валицкая, О. С. Газман, Е. О. Галицких, Б. С. Гершунский, В. П. Зинченко, В. А. Караковский, И. А. Колесникова, Н. Д. Никандров, Н. С. Розов, Н. Е. Щуркова и др.).

В реализации ценностного самоопределения при изучении литературы в школе важна актуализация бытийного подхода к воспитанию, который оформился в педагогической антропологии, непосредственно связанной с философской антропологией (Ж. Ж. Руссо, И. Кант, М. Бубер, О. Ф. Больнов, А. Маслоу, Э. В. Ильенков, А. С. Арсеньев, Л. М. Лузина и др.). Это один из подходов духовного воспитания. В основе философской антропологии лежит представление о «человеческом в человеке» – вневременной, внеисторической сущности, соотносимой со способностью человека к саморазвитию, самовоспитанию, самодетерминации, а также со стремлением к самореализации, составляющей смысл его бытия.

Бытийный (онтологический) подход к воспитанию проявляется в том, что в педагогически организованном процессе человек посредством собственных усилий, желаний, влечений стремится к наиболее полной самореализации, к очеловечиванию своей природы. При этом подходе в центр внимания ставятся базовые ценности, связанные с человеческим бытием, с

наиболее полной самореализацией человека. Бытийные ценности выступают в качестве целеобразующих и системообразующих.

Бытийный подход позволяет сделать воспитание в системе литературного образования ценностно-центристским. В качестве содержательно-деятельностных центров бытийного воспитания выступают такие категории бытия, как «человек», «жизнь», «человеческое бытие», «смысл жизни», «цель жизни», «значение жизни», «предназначение человека», «судьба», «душа», «дух», «самореализация», «самоопределение», «самовоспитание» и др. Это также ряд экзистенциальных понятий: «вера», «надежда», «любовь», «выбор», «ответственность», «счастье», «согласие», «свобода», «необходимость», «добро», «зло», «благодарность», «прекрасное», «безобразное» и др. Бытийные ценности соответствуют возрастной устремленности юношества к поиску смысла жизни, ее ценностных оснований и своего места в мире. Таким образом, доминантными в воспитании при изучении литературы в школе становятся вопросы: «Что есть Я в моем отношении к Миру?», «В чем смысл жизни?», «Каково мое предназначение?», «Каковы ценности бытия?», «Каковы мои ценности?». Они могут быть рассмотрены в контексте литературы (характеры, судьбы писателей, литературных героев), в диалоговых открытиях читателей, их самоопределении. Речь идет об онтологическом компоненте содержания литературного образования.

В обосновании бытийно-духовного контекста как содержательной доминанты изучения историко-литературного курса в старших классах, помимо парадигмальных изменений, проявившиеся в педагогике, необходимо учитывать соответствующие тенденции в литературоведении.

В современном литературоведении обозначился переход от одного смыслового уровня восприятия и научного исследования художественных текстов к другому. Если на протяжении столетия произведения классики преимущественно прочитывались на фоне исторического времени, как памятники определенной эпохи, то во второй половине XX в. возобладал структуралистский подход, который уступает место различным постструктуралистским методикам. Обращение к новейшим научно-исследовательским парадигмам проявляется в ориентации на различные уровни и срезы художественной реальности, воспринимаемой в качестве семиозстетического феномена, на сопряжение методов структурно-семиотических и собственно эстетических, в том числе и аксиологических.

Обозначим тенденции, свидетельствующие об актуализации аксиологических аспектов в литературоведении:

- исследование художественных универсалий, выражающих «константы бытия», составляющих «комплекс онтологических тем искусства» с их универсальными смыслами и аксиологическим планом.

Художественно-универсальные связи историко-литературного процесса системно проанализированы С. А. Зининым [3]. В контекст современной методики, включая программы литературного образования, вписаны художественные универсалии, такие как архетип, миф, топос, мотив, традиционные (в том числе «бродячие») сюжеты, вечные темы (Н. А. Бражникова, О. А. Вдовина, В. А. Доманский, С. А. Зинин, Л. А. Крылова, И. В. Сосновская, М. И. Шутан и др.);

- исследование классики на «фоне универсальности» – как «поэтической модели мироустройства» (Ю. Н. Чумаков), «картины мира» (В. С. Непомнящий), «авторизованной модели мира» (Т. К. Черная), спроецированной на национальный вариант бытия (И. И. Виноградов, В. А. Свительский, В. Е. Хализев и др.);

- художественный мир писателя, художественный мир произведения как предмет литературоведческого исследования (Д. С. Лихачев, С. Г. Бочаров, В. А. Недзвецкий, Ю. Н. Сухих, В. И. Тюпа, В. В. Федоров, Л. В. Чернец, А. П. Чудаков, С. Е. Шаталов и др.). «Художественный мир» проникнут авторским мировосприятием, воплощая авторскую концепцию мира и личности. Признано наличие в нем «ценностного центра» (М. М. Бахтин);

- обращенность к бытийным и эстетическим универсалиям проявляет введение в литературоведение понятия онтологической поэтики (С. Г. Бочаров, Л. В. Карасев, Т. Г. Мальчукова, Т. К. Черная, О. В. Зырянов и др.). Литературное произведение интерпретируется как системное единство его компонентов, подчиняющихся «*внутренней логике произведения в целом, т. е. художественной философии*. <...> Создается концепция произведения и его художественный мир, обладающий собственным жизненным потенциалом» [10, с. 68]. Поэтическая онтология рассматривается как концептуальное ядро поэтического мира, аксиологическая система поэта.

Идея «сотрудничества с текстом», движения автора и читателя-интерпретатора к одному «духовному горизонту», их «энергетического взаимодействия» созвучна современным ме-

тодическим поискам. Высказанная литературоведом В. Г. Зусманом мысль о том, что «литературу можно представить в виде системы ценностей, состоящей из произведений литературы – художественных текстов и возвышающейся над ней системы ценностных кодов, единых для культурной традиции» [4], актуальна и для методики.

Таким образом, заданный литературоведением универсальный, бытийный вектор современной интерпретации классики, включающей в себя представление о системе ценностей авторской картины мира, выявляющей как ее национальную самобытность, так и мировое значение, актуализирует идею М. М. Бахтина о бесконечном, «незавершимом» культурном диалоге в большом времени. Такой диалог возможен в силу универсальности смыслов, делающих диалог бесконечным, сопрягающим «век нынешний и век минувший», временное и вечное, формирующим ценностные представления современного читателя. Усиление внимания «философской филологии» (Т. Г. Мальчукова), литературоведения к художественному воплощению в литературе закономерностей, универсалий бытия, эстетического варианта решаемых человечеством философских проблем следует воспринимать, с одной стороны, как методологический ориентир для методики, с другой – как проявление парадигмального резонанса методики и литературоведения.

Конкретизация бытийно-духовного контекста школьного курса литературы позволит определить мировоззренческую направленность литературного образования, синтез обучения и воспитания.

1. Галицких, Е. О. Смыслы и ценности филологического образования в современной картине мира / Е. О. Галицких // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. – Киров, 2003. – С. 159–165.

2. Гальцева, Р. А. По следам гения / Р. А. Гальцева // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 5–12.

3. Зинин, С. А. Внутрипредметные связи в изучении историко-литературного курса / С. А. Зинин. – М.: Русское слово, 2004. – 239 с.

4. Зусман, В. Г. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] / В. Зусман. – Режим доступа – <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>.

5. Колесникова, И. А. Педагогическая реальность в зеркале межапарадигмальной рефлексии / И. А. Колесникова. – СПб.: СПбГУПМ, 1999. – 242 с.

6. Мишатица, Н. Л. Методика и технология речевого развития школьников: лингвоконцептоцентрический подход: монография / Н. Л. Мишатица. – СПб.: Наука, САГА, 2009. – 264 с.

7. Попова, Е. В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества / Е. В. Попова. – Владикавказ, 2004. – 256 с.

8. Сосновская, И. В. Литературное развитие учащихся 5–8 классов в процессе анализа художественного произведения: дис. ... д-ра пед. наук / И. В. Сосновская. – М.: РГБ, 2006. – 510 с.

9. Толстой, Л. Н. О жизни / Л. Н. Толстой // Собр. соч.: в 22 т. – М.: Худ. лит., 1984. – Т. 17. – С. 7–135.

10. Черная, Т. К. Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе первой половины XIX века (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) / Т. К. Черная. – Ставрополь, 2004. – 624 с.

Uhlenbrock E.

Universität Osnabrück

DAS ELTERLICHE SELBSTVERSTÄNDNIS UND SICHT DER ELTERN AUF DIE SCHULE, LEHRERPERSÖNLICHKEIT UND LEHRERTÄTIGKEIT: DIE VORSTELLUNG DER DOKTORARBEIT¹

Die geplante Dissertation zum elterlichen Selbstverständnis und Sicht der Eltern auf die Schule, Lehrerpersönlichkeit und Lehrertätigkeit entstanden im Kontext der Frage, wie sich die Eltern in der eigene Familie und in dem Dialog mit der Schule bei der Erfüllung der Buildings und Erziehungsaufgaben, sehen. Diese Sicht so meine Vermutung, steht wiederum im Zusammenhang damit, wie Eltern ihre eigene Vergangenheit, Lebens- und damit auch Schulgeschichte wahrnehmen und was sie vor diesem Hintergrund mit Schule für ihre Kinder und deren Leben verbinden würden. Das Ziel von meiner Arbeit ist die Feststellung des Zusammenhänge zwischen dem elterlichen Selbstverständnis von der russischsprachigen Eltern und ihre Sicht auf die Schule.

Dieser Ansatz füllt gleich in mehrfacher Hinsicht Lücken in der gegenwärtigen Forschungen im Bereichen Erziehungswissenschaft, Soziologie, Philosophie. Die Zeit stellt neue Anforderungen an der Eltern, deren Aufgaben heute nicht diese selbe sind, die von 20/30 Jahren waren. Wie die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeigt, entwickelt sich heute die Elternschaft zu einer zunehmend schwieriger zu bewältigenden Gestaltungsaufgaben mit hohen Erwartungen von der Seite der Gesellschaft. Ansprüche an der

¹ Перевод на русский язык – с. 148–151 настоящего издания.

Erziehung, die von der Eltern selbst gestellt wurden und von der Umgebung an sie gestellt wurden, seien „erheblich gestiegen“ (vgl. Kaeble 2007, S.41, S. 41 zit. nach Ruckdeschel 2015, S. 192, Hervorh. T. B.). Heutige Eltern wird „eine Maß an Verantwortung... für ihre Kinder zugewiesen, das es in früheren Elterngenerationen so nicht gab“ (vgl. Henry Huthmacher 2008, S.1). Von der andere Seite zeigt die Analyse sowohl deutschsprachigen, als auch englisch und russischsprachigen Quellen, dass die Eltern, ihre Probleme, Erwartungen und Bedürfnissen von der Gesellschaft nicht ernst wahrgenommen werden. Wie Ilona Ostner in ihre Arbeit schreibt, gehen die Aktuellen Forschungen am meistens nicht aus Sicht der Eltern, sondern, aus Sicht der Experten. Sie schreibt darum, dass es in den letzten Jahren, vielleicht sogar Jahrzehnten, so gut wie keine Forschung zu elterlichen Lebenswelten, zum Eigensinn elterlichen Handelns oder zum Selbstverständnis von Eltern vor dem Hintergrund der elterlichen Lebensgeschichte mehr gegeben hat (vgl. Ostner, 2014) Die Analyse der wissenschaftlichen Literatur bestätigt die Aussage der Forscherin. Die Eltern fühlen sich von der Gesellschaft nicht ernst wahrgenommen. Besonders betrifft es die Seite der Schule als Organisation und Lehrer.

Aufgrund ihrer Verantwortung für die Erziehung und Bildung der Heranwachsenden sind Eltern und Schule zur Kooperation verpflichtet, fühlen sie aber nicht aus. In Deutschland wird sowohl in Praxis als auch in Theorie konstatiert, dass die Beziehung zwischen Familie, Schule und Lehrer vielfältig gestört ist. Erwartungen und Forderungen an die Beziehung von alle Seiten werden zum großen Teil nicht eingelöst. Missverständnisse, Fehleinschätzungen und gegenseitige Vorwürfe machen diese Arbeit enorm schwer.

Trotz eines großes wissenschaftlichen Bedarfes, bleibt die Forschung zudem bislang weitgehend auf die einzelnen Aspekte konzentriert, und zwar: gegenseitige Anforderungen und Kritik der Eltern und Lehrer, antworten auf die Frage: wo stimmen die Eltern und Lehrer in ihren Haltungen bezüglich der Bildungssituation überein und wo zeigen sie Unterschiede vgl. Allensbach-Institut (2011, 2012), Köcher (2011) usw., Zusammenhang zwischen den Bildungsambitionen der Eltern, ihren Bildungsniveau, Sozialeinschicht und Bildungszukunft der Kinder: Henry-Huthmacher, Hoffmann, Wippermann (2013), Maaz, Trautwein, Baeriswyl (2011), Köcher (2011), Kuschel (2007) usw., Elternurteile über das Schulsystem in Deutschland: JAKO-O Bildungsstudie (2010, 2012), Infratestsozialforschung (2003), Bildungsstudie von Fokus (2007), Nussinger, Kornmann (2009) usw. Wie man sieht, hinter einige Forschungen stehen verschiedene Stiftungen und Institutionen. Sie verfolgen, unter anderem, ihre eigene Ziele. Politik orientierte Forscher untersuchen die Problematik in der erste Reihe zum Standpunkt Gründen der Druck und Überforderung der Eltern, um die staatliche Interventionen zu initiieren und zu rechtfertigen. Die Eltern werden nicht nur als gleichwertige oder gleichberechtigte Partner im Bildung und Erziehungsprozess dargestellt, sondern auch leitungsbedürftige Objekte, mit denen man aufgrund fehlende professionelle Kenntnisse nicht auf gleiche Augenhöhe sprechen kann. Fremdsicht der Experten dominiert auch in den seltenen Fällen, wenn Eltern explizit um ihre Antwort gefragt werden. (vgl. Ostner, 2014.)

Ich finde aber die elterliche Perspektive sehr wichtig für die Wissenschaft. Ich finde den Standpunkt von Susanne Peters produktiv, die meint, dass die elterliche Perspektive ist besonders interessant, da sie Hinweise zu ihrer von der schulischen Selbstdarstellung abweichenden Wahrnehmung von Schule ergeben haben. Susanne Peters (vgl Peters 2014, S. 38) schreibt darüber, dass die Wahrnehmung und das Verstehen der Elternperspektive somit eine Möglichkeit darstellen, um den von Luhmann beschriebenen zwangsläufig vorhandenen blinden Fleck (vgl. Luhmann 2005, S. 223) der schulischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter innerhalb der Organisation Schule aufzuzeigen: Sie können ihr eigenes Verhalten nicht beobachten. Eltern gehören hingegen zur Umwelt des Systems Schule und sind somit(potenzielle) Beobachter dieses Systems. Durch die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema im Sinne einer Beobachtung zweiter Ordnung, d. h. Beobachtung der Beobachtung, können sich Erkenntnisse ergeben, die sich den schulischen Akteurinnen und Akteuren selbst nicht erschließen. Aus der Beobachtungund Analyse der Perspektive von Eltern können sich daher Hinweise für die Schulen ergeben, die für die Selbstreflexion und Schulentwicklungsprozesse relevant sein können.

Mit den Ergebnissen von meiner Arbeit soll den Dialog zwischen der Schule und dem Elternhaus verbessert werden.

Jetzt möchte ich erklären, warum ich die Eltern mit dem Migrationshintergrund befragt habe. Ich habe in meiner Arbeit auch russischsprachigen Eltern befragt. Die Erfahrung der Analyse der neuen kulturellen Realität von der Migranten hat ein großen Potenzial für die Wissenschaft. Diese Geschichten sind gut gelungene Kombination von fehlende routinierte Erfahrung über neue kulturelle Realität und Vielseitigkeit und Intensität der Auseinandersetzung mit diese Realität. Man sieht eine Reihe von Parallelen

zwischen den Positionen von professionellen Wissenschaftler und „Wissenschaftler gegen Wille“, der Aufgrund der Situation dazu gezwungen ist, die Realität um sich herum zu erforschen.

Ich beginne meine Arbeit mit der Feststellung der Ausgangslage und Problemstellung der Forschungsarbeit. Dann erläutere ich meine Ziele und erkenntnisleitende Fragestellungen. Dann nähere ich mich an Untersuchungsgegenstand, theoretische Unterscheidungen und Begriffe. Nach dem ich das gemacht habe, analysiere ich die Rolle der Eltern in Bildungsforschung und die Notwendigkeit des Sichten der Eltern in englischen, deutschen und russischsprachigen Raum. Anschließend komme ich zu den begrifflichen Vorüberlegungen. Ich analysiere und grenze folgende Begriffe nach: Vorstellungen, Erwartungen, Zukunftsaussichten, Zufriedenheit, Unzufriedenheit, Erfahrungen, subjektive Theorien, Sicht. Letztendlich komme ich zu dem Begriff „Elterliche Selbstverständnis“ als Gesamtheit von der Vorstellungen. Da Selbstverständnis ein Begriff ist, was in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen benutzt wird, analysiere ich verschiedene Bedeutungen von diesem Begriff, wie Selbstverständnis als Selbstidentifizierung, als Selbst/Fremdwahrnehmung, als Normalisierung, als Denk, Handlings und Bewertungsmuster, als Bewusstsein auf eigene Position. Als Ergebnis von solche Analyse ist Formulierung der Definition des Begriffes der Selbstverständnisses der Eltern eines Schulkindes und Feststellung diese als Forschungslücke. Es beinhaltet in sich

1. integrierte Gesamtheit der Vorstellungen, Wahrnehmungen und Bewertungen, die Subjekt von sich selbst in drei Dimensionen, eigene Vergangenheit, Zukunftsabsichten und Hoffnungen und der ganze Breite eigene gegenwärtige Existenz und von seine Handlungen, die darauf bezogen werden, hat.

2. subjektive Situationedeutung die der Mensch in einer bestimmte Lage hat und legt dabei zugrunde, dass er sich an diese subjektive Situation orientiert. Solche Situationen sichten stehen im engen Zusammenhang mit abstrakten und übergreifenden Selbstverständnissen. Je abstrakte und übergreifende ein Selbstverständnis ist, desto große ist ein Spezifizierungsbedarf. Was von einem grundsätzlichen und umfangreichen Programm konkret gefordert ist, muss situationsspezifisch bestimmt werden.

3. Auf den Selbstverständnis in Gegenwart haben besondere Wirkung Ereignisse der eigene Vergangenheit, die als besonders bezeichnen werden können, und zwar die Trennung der Eltern, schwere Krankheit oder der frühe Verlust eines Elternteils, aber auch das Aufwachsen in einer kinderreichen Familie, häufige Orts und Schulwechsel usw. Neben den subjektiven Erfahrungen gehören dazu noch Kognitionen über die familiäre Institution, kulturelle Werte, Sozialregulationen und s. w.

4. besteht aus idealistischen und realistischen Komponenten zusammen, wobei die Proportionen variieren.

5. Das beinhaltet Selbst und Fremdbilder, das heißt, wie ich mich selbst sehe, wie sehe ich den anderen, und wie die anderen mich sehen.

6. das ist sehe eng damit verbunden, was die Menschen fürselbstverständlich oder normal halten und beinhaltet normalisiertes Wissen, Handeln und Fertigkeiten, Verhaltensdispositionen, Einstellungen und Haltungen. Diese Normalisierung erleichtert die Lösung der Situationen, gibt Sicherheit in der Orientierung bei der Pluralität von Werten und Normen.

7. Das bleibt nicht unverändert. Auf jedem Etappe des Lebens aufgrund von den neuen Lebenserfahrungen wird es korrigiert.

8. Das unterliegt sozioökonomischen, soziokulturellen und historischen Einflüsse.

9. Bedingung der Möglichkeit eines Selbstverständnisses ist die Fähigkeit zur Reflexion.

10. Bei dem elterlichen Selbstverständnis geht auch um die Auffassung über mögliche Aufgaben, Rechte und Pflichten und deren Umsetzung, die je subjektive Auslegung des Erziehungsauftrags und die je spezifische Verständnisvariante der Eltern-Kind-Beziehung usw. sind Teil und Ausdruck eines höchst individuellen, gesellschaftlich mitbestimmten und historisch gewordenen „Sichbegreifens“ als Elternteil und nicht zuletzt als Mensch. Das ist eigene Projektion der Verhältnissen zur Welt.

11. Das konkretisiert durch die Fragen: Wer bin ich im Verhältnis zu meinem Kind? Wer bin ich jetzt und wer bin ich in der Zukunft gegenüber ihm? Wer will ich sein? Wer soll ich sein? Wie werde ich von anderen gesehen? Wie handle ich in Bezug auf mein Kind?

12. Orientiert sich an in einer Gesellschaft geschichtlich verfügbaren Rollenmodellen, an von außen herangetragenen Rollenerwartungen, an Selbstzuschreibungen und Fremdselbstzuschreibungen, an Vorstellungen, Leitbildern und Idealen.

13. Es entwickelt sich in Auseinandersetzung mit Sozialisationserfahrungen mit den eigenen Eltern und Erfahrungen mit unterschiedlichen Elternfiguren in der eigenen Biografie.

Auf der Suche nach der Lösung des Spannungsfeldes zwischen dem Elternhauses und Schule finde ich die Möglichkeit „eines Blickes von der Seite“, sprich Potential der Perspektive der Migranten, und zwar

Migranten aus GUS-Ländern, die mit Deutschland eine lange Historische und Bildungsverhältnis hat. Nachdem ich historische und rechtliche Grundlage der Migration aus GUS-Ländern und die Einzigartigkeit des russischen Mentalitäten dargestellt habe, komme ich zu den Besonderheiten der Erziehung der Kinder in der russischen Familien, zu dem Bild der Mutter und Bild des Vaters und zu der Partnerschaft zwischen der Schule und Familie in der historischen Entwicklung, um die Bewertung des eigenen Bildungssystems, ihre Stärke und ihre Schwäche. Um die Anforderungen an deutsche Schule besser zu verstehen, analysiere ich das Bild von Deutschland als Verkörperung von Europa, Bild eines Deutschen als Bildungsideal und Bild der deutschen Schule und Quelle der Ausprägung dieses Bildes. Die Analyse zeigt die Besonderheit der Ausprägung des Bildes des Deutschland als ideale Bildungsland im Kopf von einem russischsprachigen Menschen, und zwar ihre literarische Natur.

Literatur und Gedruckte Quellen spielen in Russland eine sehr große Rolle, und zwar eine fehlende Zivilisation oder eines philosophischen Diskurses. Diese Besonderheit ist ohne Analyse von theoretischen und historischen Grundlagen der Theorie von der Dialog der Kulturen von Michail Michailovic Bachtin nicht verständlich, deswegen, widme ich mich dieser Theorie. Ich habe diese Theorie aus mehreren Gründen ausgesucht:

- in der Mitte von diese Theorie steht des Selbstverständnis des Menschen,
- weil Bachtin und Bibler zwei Denker waren, die in sich die russische Philosophie und des XX Jahrhundert verkörpert haben, und die Ideen von deren ein großes Interesse auf sichzogen und nahezu weltweit verbreitet wurden,
- die Ideen von den Theoretikern wurden in Russland sowohl in Lernprozess in der Schulen, als auch an der Hochschulen integriert,
- Sie stehen im Einklang mit den Ideen von westlichen Philosophen,
- weil sie die Einstellung der einigen russischsprachigen Eltern von der Realität (dazu gehört auch schulische Realität) als der Welt des Geschaffenes, als die Welt der unbegrenzte Möglichkeiten („alles, was ich mir geplant habe, kann ich aufgrund meiner Einzigartigkeit und meine verantwortungsvolle Handeln schaffen“), unabhängig von der Zeit, Land, und äußeren Umständen erklärt,
- sie gibt Möglichkeit, das Selbstverständnis der Eltern und ihre Sicht auf die Verteilung der Aufgaben zwischen der Schule und Eltern, Schule, Lehrerpersönlichkeit und Lehrertätigkeit als die Glieder einer Kette zu sehen,
- sie beschreibt als zentrale die Kategorien „Verantwortung“, „Kultur“, „Dialog“, was auch in den Interview als besonders wichtig positioniert wurde
- weil sie sehr ber bei der Zeit der Abreise der Eltern war, die Ideen von Bachtin wurden damals sehr breit in der Presse diskutiert usw.

Diese Theorie hat einen kommunikativen Charakter, und ermöglicht die Unterschiede des kommunikativen Verhalten zwischen einem russischen und deutschen Mensch, und damit die Besonderheiten des russischsprachigen Menschen als Interviewpartner festzustellen.

So komme ich, logischerweise zu meinem praktischen Teil, was ich mit der Beschreibung und der Begründung des Forschungsdiseines beginne. Ich habe insgesamt 60 Interviews durchgeführt, sowohl mit den deutschen, als auch mit den russischsprachigen Eltern. Ich habe eine qualitative Studie gemacht unter dem Nutzung einem problemorientiertem Interviews. Jedes Interview dauerte von ein bis drei und halb Stunden. Ich habe Personen aus 17 Städten, 8 Bundesländer, im Alter von 30 bis 60 Jahren befragt, sowohl Mütter, als auch Vätern. Ich habe Menschen mit dem unterschiedlichen Wohnsitz, Nationalität, Familienstand, Anzahl der Kinder, Schultypen; Bildungsgrad, Berufen gefragt. Diese Generation von den Eltern hat eine Besonderheit. Sie haben doppelte Erbe: in ihren Entwicklungsjahren, Ihre Kindheit, Teenager zeit und Jugend fand in der „sowjetischen Periode“ statt und ihre Jugend sowie die Periode des Studiums waren in der „Perestrojkazeit, deren Kindheit, die in den letzten Jahren der Sowjetzeit aufgetreten ist, und die Zeit der Adoleszenz und im frühen Erwachsenenalter -in der “flotten 90“, wenn das Land durch eine harte Zeit ging, durch den gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Durchbruch, Durchbruch das bisherige System von Werten, unter anderem, Durchbruch von Bildungswerten.

Mein Fragebogen hatte folgenden Leitfaden: Persönliche Daten, dazu gehöre auch eigene Schul -und Familiengeschichte, Vorstellungen über Erziehung der Kindern in der Familie und Verteilung der Aufgaben zwischen der Schule und Familie, Vorstellungen über die Schule, Lehrerpersönlichkeit und Lehrertätigkeit. Ich erläutere die Grounded-Theory-im Kontext der qualitativen Sozialforschung, und ihre aktuelle Version, die unter anderem auch auf die Ideen von Bachtin basiert wurde, - die Situationsanalyse von Adel Klarke. Ich stelle meine Interviewpartnern vor, und argumentiere, wie bin ich zu der Erstellung der Situations-, sozialen Welten/Arenen und Positionsmaps gekommen bin,

Im Kapitel 14 werde 8 Fällen darzustellen, wo man sieht, dass die Eltern sich nach der Verhältnis zu sich selbst, eigener Schulische und Familiengeschichte und dem Verhältnis zur Schule, Lehrerpersönlichkeit und Lehrertätigkeit sich unterscheiden.

Danach mache ich die Schlussfolgerungen.

Literaturliste:

1. Allensbach-Institut Was Eltern wollen 2017. Bildungsstudie Fokus Wir sind die Schule (2007)
2. Berndt Nüssinger, Tina Konrad Wie die Eltern die Schule sehen: zur Informiertheit, Interaktion und Evaluation (2009)
3. Christine Henry-Huthmacher, Michael Borchard, Tanja Merkle, Carsten Wippermann. *Eltern unter Druck*. Selbstverständnisse, Befindlichkeiten und Bedürfnisse von Eltern in verschiedenen Lebenswelten
4. Elternurteile über das Schulsystem in Deutschland: 1. Jakoo Bildungsstudie (2010)
5. Harmut Haeble Sozialgeschichte Europa, 1945 bis zu Gegenwart (2007)
6. Köcher, Renate Familienreport 2011: Leistungen, Wirkungen, Trends (2011).
7. Kai Maaz, Ulrich Trautwein, Franz Baeriswyl Herkunft zensiert: Leistungsdiagnostik und soziale Ungleichheiten in der Schule. Eine Studie im Auftrag der Vodafone Stiftung Deutschland (2011).
8. JAKO-O. *Bildungsstudie*. Kurzzusammenfassung. Zusammenfassung der Ergebnisse einer telefonischen Befragung von Eltern mit schulpflichtigen Kindern bis 16 Jahren im Januar (2012).
9. Ilona Ostner Das elterliche Selbstverständnis Im Wandel im Margaret Kraul Private Schulen (2014).
10. Infratestsozialforschung: Schule aus Sicht der Eltern (2003).
11. Niklas Luhmann: Einführung in die Theorie der Gesellschaft (2005).
12. Ständer D., Kuschel A., Heinrichs N., Bertram H., Naumann S. & Hahlweg K. Der Einfluss von Familientyp und Partnerschaftsqualität auf die psychische Situation von Müttern und Kindern. *Psychologie in Erziehung und Unterricht*, 54, 236–247 (2007).
13. Peters, Susanne Eltern als Stakeholder von Schule. Erkenntnisse über die Sichtweise von Eltern durch die Hamburger Schulinspektion (2015).
14. Библер В. С. Цивилизация и культура: философские размышления в канун XXI в. Рос. гос. гуманитар. ун-т (1993).
15. Michail Bachtin Zur Philosophie der Handlung (2011).

Уленброк Е.

Университет Оснабрюк, Германия

РОДИТЕЛЬСКАЯ САМООЦЕНКА И ВЗГЛЯД РОДИТЕЛЕЙ НА ШКОЛУ, ЛИЧНОСТЬ УЧИТЕЛЯ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КАНДИДАТСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ¹

Планируемая диссертация о родительской самооценке и взгляде родителей на школу, личность учителя и его деятельность возникла в контексте вопроса, как родители видят себя в своей семье и в диалоге со школой при выполнении задач по воспитанию и обучению. Эта точка зрения, по моему мнению, связана с тем, как родители воспринимают свое прошлое, свою жизненную, а также школьную историю, и что они связывают со школой для своих детей и их жизнью на этом фоне.

Цель моей работы – установить связи между родительской самооценкой русскоязычных родителей и их взглядом на школу. Этот подход сразу же заполняет во многих отношениях пробелы в современных исследованиях в области педагогики, социологии, философии.

Время предъявляет новые требования к родителям, чьи обязанности сегодня не такие, как были 20/30 лет назад. Как показывает анализ научной литературы, сегодня родителям становится все труднее справляться со более сложными задачами формирования, из-за высоких ожиданий со стороны общества. Требования к воспитанию, которые были поставлены самими родителями и окружающей средой к ним, «значительно» выросли. (См. Кебле, 2007, с. 41, цит. по: Рукдешел, 2015, с. 192, Херфор Т. В.) Сегодня родителям дана «степень ответственности... за их детей, которой не было в предыдущих поколениях родителей» (см. Генри-Хутмахтер, 2008, с. 1). С другой стороны, анализ как немецкоязычных, так и англоязычных и русскоязычных источников показывает, что родители, их проблемы, ожидания и потребности не воспринимаются обществом серьезно.

Как пишет Илона Остнер в своей работе, актуальные исследования чаще всего проводятся не с точки зрения родителей, а с точки зрения экспертов. Она пишет о том, что в последние годы, возможно, даже десятилетия, не было практически никаких исследований в области родительской жизни, своеволия родительской деятельности или самооценки в контексте родительской истории жизни (см. Остнер, 2014).

Анализ научной литературы подтверждает утверждение исследователя.

¹ Пер. с нем. яз. выполнен кафедрой иностранных языков ЧГИК.

Родители не воспринимаются обществом серьезно. Особенно это касается школы как организации и учителя. Неся ответственность за воспитание и образование подростков, родители и школа обязаны сотрудничать, но они не чувствуют необходимости. В Германии, как на практике, так и в теории отмечается, что отношения между семьей, школой и учителем во многих отношениях нарушены.

Ожидания и требования к отношениям всех сторон в значительной степени не выполняются. Разногласия, заблуждения и взаимные упреки делают эту работу чрезвычайно трудной.

Несмотря на большие научные потребности, исследования до сих пор в значительной степени сосредоточены на отдельных аспектах, а именно: взаимные требования и критика родителей и учителей; ответы на вопрос: где родители и учителя согласны в своих позициях относительно образовательной ситуации и где они показывают различия (см. институт Алленсбаха, 2011, 2012; Кехер, 2011 и т. д.); связь между образовательными амбициями родителей, их уровнем образования, социальным уровнем и будущим образованием детей (Генри-Хутмахер, Хоффманн, Випперманн, 2013; Маац, Траутвейн, Баэрисвиль, 2011; Кехер, 2011; Кушель, 2007 и т. д.); родительские суждения о школьной системе в Германии (Яко, учебное пособие, 2010, 2012; Информационно-социальное исследование, 2003; Нуссингер, Корманн, 2009 и др.).

Очевидно, за некоторыми исследованиями стоят различные фонды и институты. Они преследуют, среди прочего, собственные цели.

Исследователи, ориентированные на политику, изучают этот вопрос в первую очередь на основании давления и чрезмерного требования родителей, чтобы инициировать и оправдывать вмешательство государства. Родители представлены не как равноценные или равноправные партнеры в процессе образования и воспитания, а как объекты, нуждающиеся в руководстве, с которыми из-за отсутствия профессиональных знаний нельзя говорить на равных. Внешняя позиция экспертов доминирует даже в редких случаях, когда родители явно просят их ответить (см. Остнер, 2014).

Но я полагаю, что родительская перспектива очень важна для науки. Я нахожу продуктивной точку зрения Сюзанны Петерс, которая считает, что родительская перспектива особенно интересна, поскольку дает намеки на родительское восприятие школы, отличающееся от самовыражения школы.

Сюзанна Петерс (см. Петерс, 2014, с. 38) пишет о том, что восприятие и понимание родительской перспективы, таким образом, представляют собой возможность показать описанное Луманном существующее неизбежное слепое пятно (см. Луманн, 2005, с. 223) школьных сотрудников внутри организации школы. Они не могут наблюдать за своим поведением. Родители, напротив, относятся к окружающей среде школьной системы и, таким образом, являются потенциальными наблюдателями этой системы. Благодаря научным исследованиям этой темы в смысле наблюдения второго порядка, т. е. наблюдения за наблюдением, могут получиться результаты, недоступные самим школьным акторам. Из наблюдения и анализа перспективы родителей могут быть получены указания для школ, которые окажутся значимы для саморефлексии и процессов развития школы.

Результаты моей работы направлены на улучшение диалога между школой и домом.

Теперь я хочу объяснить, почему я опрашивала родителей с миграционным фоном. В своей работе я также опрашивала русскоязычных родителей. Опыт анализа новой культурной реальности мигрантов имеет большой потенциал для науки. Эти истории – удачное сочетание недостающего рутинного опыта о новой культурной реальности, многогранности и интенсивности противостояния с этой реальностью. Мы видим ряд параллелей между позициями профессиональных ученых и «ученых против воли», которые из-за ситуации вынуждены исследовать реальность вокруг себя.

Я начинаю свою работу с определения исходной позиции и постановки проблемы научно-исследовательской работы. Затем я объясняю свои цели и вопросы, связанные с пониманием объекта. Потом я приближаюсь к предмету исследования, теоретическим различиям и понятиям. После этого я анализирую роль родителей в исследованиях образования и необходимость их точки зрения в англоязычном, немецком и русскоязычном пространстве родителей. Затем я прихожу к концептуальным соображениям. Я анализирую и ограничиваю следующие понятия: представления, ожидания, перспективы будущего, удовлетворенность, неудовлетворенность, опыт, субъективные теории, точка зрения. В конце концов, я прихожу к понятию «родительская самооценка» как совокупность представлений. Поскольку самооценка – это термин, используемый в различных научных дисциплинах, я анализирую различные значения этого понятия, такие как самопознание,

как восприятие себя и других, как нормализация, как мышление, как образец оценки и манипуляций, как осознание собственной позиции.

В результате такого анализа формулируется понятие самооценки родителей школьника и определение его в качестве научного пробела. Самооценка включает в себя:

1. Комплексная совокупность представлений, восприятий и оценок, которые субъект сам по себе имеет в трех измерениях, собственном прошлом, перспективах и надеждах, и всей широте собственного настоящего существования и своих действий, связанных с ним.

2. Субъективное толкование ситуации, которую человек имеет в определенном положении и при этом закладывает основу для того, чтобы он ориентировался на эту субъективную ситуацию. Такие ситуации тесно связаны с абстрактными и всеобъемлющими самооценками.

Чем абстрактнее и более взаимозависима самооценка, тем больше потребность в специализации. То, что конкретно требуется в рамках основной и обширной программы, должно определяться ситуационной спецификой.

3. На самооценку в настоящее время особое влияние оказывают события собственного прошлого, которые можно назвать особо важными: развод родителей, тяжелое заболевание или ранняя потеря родителя, а также воспитание в многодетной семье, частая смена школы и места и т. д. Наряду с субъективным опытом к ним относятся познания о семейном учреждении, культурных ценностях, социальных регуляциях и т. д.

4. Состоит из идеалистических и реалистичных компонентов, причем пропорции меняются.

5. Личные и чужие образы, то есть то, как я вижу себя, то, как я вижу других, и то, как другие видят меня.

6. Тесно связано с тем, что люди считают естественным или нормальным и включает в себя нормализованные знания, действия и навыки, поведение, взгляды и отношения. Такая нормализация облегчает решение ситуаций, дает уверенность в ориентации при плюрализме ценностей и норм.

7. Не остается неизменным. На каждом этапе жизни из-за новых жизненных переживаний корректируется.

8. Зависит от социально-экономических, социально-культурных и исторических влияний.

9. Условием возможности самооценки является способность размышлять.

10. При родительской самооценке речь идет о возможных задачах, правах и обязанностях и их преобразовании, субъективная интерпретация образовательного заказа и конкретные варианты понимания отношений между родителем и ребенком и т. д. являются частью и выражением очень индивидуального, общественно и исторически сложившегося «осознания себя» как родителя и не в последнюю очередь как человека. Это – собственная проекция отношений к миру.

11. Конкретизируется вопросами: кто я по отношению к моему ребенку? Кто я сейчас и кто я в будущем по отношению к нему? Кем я хочу быть? Кем я должен быть? Как меня видят другие? Как мне поступить в отношении моего ребенка?

12. Ориентируется на модели ролей, доступные в обществе исторически, на ожидания ролей, выдвигаемых извне, самоопределение и внешнее самоопределение, представления, образцы и идеалы.

13. Развивается в разногласии с опытом социализации собственных родителей и опытом различных фигур родителей в собственной биографии.

В поисках решения напряженности между родительским домом и школой я нахожу возможность «взгляда со стороны», потенциальной перспективы мигрантов, а именно мигрантов из стран СНГ, имеющих длительные исторические и образовательные отношения с Германией. После представления исторической и правовой основы миграции из стран СНГ и уникальности русского мышления я перехожу к особенностям воспитания детей в русских семьях, к образу матери и образа отца и к партнерству между школой и семьей в историческом развитии, к оценке собственной системы образования, к их силе и слабости. Чтобы лучше понять требования немецкой школы, я анализирую образ Германии как воплощение Европы, образ немца как образовательный идеал и образ немецкой школы как источник выражения этого образа. Анализ показывает особенность проявления образа Германии как идеальной образовательной страны в уме русскоязычного человека, а именно ее литературную природу.

Литература и печатные источники играют в России очень большую роль, а именно: отсутствующая цивилизация или философская дискуссия.

Эта особенность непонятна без анализа теоретических и исторических основ теории диалога культур Михаила Михайловича Бахтина, поэтому я посвящаю себя этой теории. Я выбрала эту

теорию по нескольким причинам: в центре этой теории находится самооценка человека; Бахтин и Библер были двумя мыслителями, воплощающими в себе российскую философию и XX в., и идеи которых привлекли большой интерес и были распространены практически по всему миру; идеи теоретиков были интегрированы в России в учебный процесс, как в школах, так и в вузах; они согласуются с идеями западных философов; потому что она объясняет отношение некоторых русскоязычных родителей к реальности (в том числе школьной реальности) как к миру творения, миру неограниченных возможностей («все, что я планировал себе, я могу создать из-за моей уникальности и моих ответственных действий»), независимо от времени, страны, и внешних обстоятельств; она дает возможность увидеть самооценку родителей и их точку зрения на распределение обязанностей между школой и родителями, школой, личностью учителя и деятельностью учителя в качестве звеньев одной цепи; в качестве центральных она описывает категории «ответственность», «культура», «диалог», что также подчеркивалось в интервью; она была очень известна во время отъезда родителей, идеи Бахтина обсуждались в то время очень широко в прессе и т. д.

Эта теория носит коммуникативный характер, и позволяет определить различия в коммуникативном поведении русского и немецкого человека, а значит, специфику русскоязычного человека как собеседника.

Так я логически перехожу к своей практической части, которую я начинаю с описания и обоснования исследования. Я провела в общей сложности 60 интервью, как с немцами, так и русскоязычными родителями. Я сделала качественное изучение с использованием проблемного интервью. Каждое интервью продолжалось от одного до трех с половиной часов. Я опросила людей из 17 городов, 8 федеральных земель, в возрасте от 30 до 60 лет, как матерей, так и отцов. Я спрашивала людей с разным местом жительства, национальностью, семейным положением, количеством детей, типами школ; образованием, профессиями. Это поколение родителей имеет особенность. У них двойное наследие: годы своего развития, детство, подростковый возраст и юность проходили в «советские времена», а молодость и период обучения были в «перестроечное время», детство которых происходило в последние годы советской эпохи, а период подросткового возраста и раннего взросления – в «лихие 90», когда страна пережила трудный период, через общественно-экономический прорыв, прорыв прежней системы ценностей, в том числе, прорыв образовательных ценностей.

В моей анкете было следующее: личные данные, включая собственную школьную и семейную историю, представления о воспитании детей в семье и распределение обязанностей между школой и семьей, представления о школе, личности учителя и преподавательской деятельности. Я объясняю обоснованную теорию в контексте качественных социальных исследований и ее нынешнюю версию, которая также была основана на идеях Бахтина, среди прочих – ситуационный анализ Аделя Кларка. Я представляю своих собеседников и аргументирую, как я пришла к созданию ситуационных, социальных миров и карты позиций. В главе 14 изложено 8 случаев, где видно, что родители отличаются отношением к себе, собственной школьной и семейной истории, а также отношением к школе, учительской личности и учительской деятельности.

После этого я делаю выводы.

-
1. Allensbach-Institut Was Eltern wollen 2017. Bildungsstudie Fokus Wir sind die Schule (2007)
 2. Berndt Nüssinger, Tina Konrad Wie die Eltern die Schule sehen: zur Informiertheit, Interaktion und Evaluation (2009)
 3. Christine Henry-Huthmacher, Michael Borchard, Tanja Merkle, Carsten Wippermann. *Eltern unter Druck*. Selbstverständnisse, Befindlichkeiten und Bedürfnisse von Eltern in verschiedenen Lebenswelten
 4. Elternurteile über das Schulsystem in Deutschland: 1. JAKO Bildungsstudie (2010)
 5. Harmut Haeble Sozialgeschichte Europa, 1945 bis zu Gegenwart (2007)
 6. Köcher, Renate Familienreport 2011: Leistungen, Wirkungen, Trends (2011).
 7. Kai Maaz, Ulrich Trautwein, Franz Baeriswyl Herkunft zensiert: Leistungsdiagnostik und soziale Ungleichheiten in der Schule. Eine Studie im Auftrag der Vodafone Stiftung Deutschland (2011).
 8. JAKO-O. *Bildungsstudie*. Kurzzusammenfassung. Zusammenfassung der Ergebnisse einer telefonischen Befragung von Eltern mit schulpflichtigen Kindern bis 16 Jahren im Januar (2012).
 9. Ilona Ostner Das elterliche Selbstverständnis Im Wandel im Margaret Kraul Private Schulen (2014).
 10. Infratestsozialforschung: Schule aus Sicht der Eltern (2003).
 11. Niklas Luhmann: Einführung in die Theorie der Gesellschaft (2005).
 12. Ständer D., Kuschel A., Heinrichs N., Bertram H., Naumann S. & Hahlweg K. Der Einfluss von Familientyp und Partnerschaftsqualität auf die psychische Situation von Müttern und Kindern. *Psychologie in Erziehung und Unterricht*, 54, 236–247 (2007).
 13. Peters, Susanne Eltern als Stakeholder von Schule. Erkenntnisse über die Sichtweise von Eltern durch die Hamburger Schulinspektion (2015).
 14. Библер В. С. Цивилизация и культура: философские размышления в канун XXI в. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1993.
 15. Michail Bachtin Zur Philosophie der Handlung (2011).

Раздел VIII

ТРАДИЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ ТОПОНИМИКИ И ГРАФИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Байбара А. В.

Челябинский государственный институт культуры

ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН РОССИИ XVIII в.

Ландшафтный дизайн – это один из видов дизайна, подразумевающий создание садов, парков и прочих озеленяемых территорий при помощи композиционных приёмов. К ландшафтному дизайну относится разбивка садов и парков, подбор разнообразных растений, распределение по территории и их сочетаемость с архитектурой, пешеходными пространствами, водоёмами и скульптурами. Всё это должно отражать определённый идейный замысел, соединяя материалы в целостную композицию и получая при этом различные художественные образы. Особенностью ландшафтного дизайна является работа с самой природой: рельеф, поддающийся изменениям, вода в различных состояниях, растительность, меняющая свой внешний вид и климат [5, с. 6].

Ландшафтный дизайн решает задачи, в состав которых входит создание функциональных объектов высокого уровня, которые формируют эстетически полноценную среду для жизни человека.

Ландшафтный дизайн, как сложный синтез природы и различных видов искусства, связан между собой историческими стилями. Он развивался в тесной связи с живописью, музыкой, литературой, религией, философией, демонстрируя изменение отношения человека к природе. Так или иначе, практически все виды искусства связаны с ландшафтом. Зачастую пейзажи становились фоном для театральных действий. «В современных парках устраиваются «музыкальные сады», «сады-читальни», сады-выставки скульптур, в парках проводятся фестивали искусств, звучат многотысячные народные хоры, экспонируются достижения художников-любителей» [2, с. 14].

Помимо связи с другими видами искусств, ландшафтный дизайн взаимосвязан с биологией и архитектурой, которая в свою очередь опирается на инженерные науки. Его история развития знает множество примеров классических объектов, которые не потеряли своей актуальности и в наше время. Таким образом, изучение теоретических и практических знаний по ландшафтному дизайну трудно представить без опыта предшествующих лет [1, с. 5].

Каждый век истории был отмечен своими техническими возможностями и эстетическими требованиями, которые создавали определённый комплекс приёмов и принципов ландшафтного проектирования. Это стало причиной создания нескольких основных стилевых направлений – регулярного (французского) и пейзажного (английского).

Для ландшафтного дизайна России XVIII в. характерен регулярный стиль. Отличительными чертами регулярного стилевого направления являются: доминанта в виде основного здания и развитие композиции по чёткой продольной оси; подчинение отдельных композиционных узлов общей планировке; выделение открытых пространств, подчёркивающих архитектурные сооружения; оформление дорожек аллеями посадками; множество скульптур и декора; использование вольеров; создание ботанических садов; торжественность форм и деталей; вписывание комплексов в окружающую среду; активное использование водных ресурсов; фигурная стрижка деревьев и кустарников.

Пейзажный стиль в отличие от регулярного, отражал всю красоту естественной природы. Он отличался свободной планировкой, естественным рельефом, изгибистыми дорожками, неправильными формами контуров водоёмов, свободно растущими деревьями и кустарниками [5, с. 6].

Как показывает практика, разделение стилевых направлений достаточно условно, так как в парке одного из направлений могут присутствовать характерные черты другого. Так, для ландшафтного дизайна второй половины XIX – начала XX в. характерно смешение композиционных приёмов разных направлений.

Пышный рассвет ландшафтного дизайна произошёл в России при Петре I в XVIII в. Этот период ознаменовался масштабными преобразованиями страны, становлением новых направлений в градостроительстве и архитектуре. Большое влияние на развитие архитектуры оказало основание Петербурга в 1703 г. Новый тип города сочетал в себе принципы регулярной планировки и природы с большой пространственной композицией. Культурные связи с Евро-

пой, ознакомление Петра I с европейскими садами, привлечение иностранных архитекторов поспособствовали становлению русского регулярного садово-паркового дизайна [1, с. 34].

В XVIII в. в Петербурге появились выдающиеся дворцово – парковые объекты, такие как Петергоф, Ораниенбаум, Летний сад, Стрельна и др. В 1706 г. в Москве был построен первый Ботанический сад. Помимо городов, дворцово – парковые ансамбли появлялись также в помещичьих усадьбах, которые получили большую известность. Среди них Юсуповский, Голицынский, Шереметьевские парки и многие другие. В этот период возникло большое количество садов, которые были в собственности у отдельных вельмож и богачей [3, с. 36].

Одним из выдающихся произведений ландшафтного дизайна в России является Летний сад. Визиты во Францию, Германию и Голландию вдохновили Пётра I на создание парков и садов. Одним из первых таких творений стал Летний сад [3, с. 37].

Знаменательным событием в начале 18 века стало создание дворцово – паркового ансамбля – Петергофа. По замыслу данный ансамбль посвящается славе великого военного морского флота. Над созданием этого уникального произведения трудились такие архитекторы, как Макетти, Броунштейн, Леблон. Петергоф занял большую площадь, которая включила Дворцовый парк и парк Александрия. Дворцовый парк разбит на две части – Верхний и Нижний сад, а между ними располагается дворец. Стоит отметить, что планировка и комплекс водных устройств Петергофа уникальна и не имеет аналогов [1, с. 42].

После смерти Петра I создание парков на территории России продолжалось, однако они приобретали европейский характер. В конце XVIII века регулярный сад постепенно начинает выходить из моды, и на смену ему приходит пейзажный стиль [4, с. 29].

Россия имеет уникальные образцы ландшафтного дизайна. Основная их масса была создана благодаря тесному сотрудничеству русских специалистов с зарубежными коллегами. Результатом такого сотрудничества стало слияние новых идей, развивающихся в общеевропейском ландшафтном дизайне, с принципами построения пейзажа, разработанными на основе особенностей русского ландшафта [3, с. 45].

В данной статье мы рассмотрели лишь малую часть произведений ландшафтного дизайна России XVIII в. Подводя итог, можно сказать, что при создании современных садов и парков можно и нужно использовать ряд технических и художественных достижений, разработанных в XVIII веке – в эпоху расцвета ландшафтного дизайна России.

-
1. Боговая И. О., Фурсова Л. М. Ландшафтный дизайн: учебник для вузов. – М.: Агропромиздат, 1988. – 223 с.
 2. Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. – М.: Наука, 1987. – 416 с.
 3. Гостев В. Ф., Юскевич Н. Н. Проектирование садов и парков: учеб. для техникумов. – М.: Стройиздат, 1991. – 340 с.
 4. Зуева, И. Л. Основы ландшафтного проектирования: учеб. пособие. – Ухта: УГТУ, 2013. – 227 с.
 5. Фирсова М. В. История садово-паркового искусства: учеб. пособие. – Новосибирск: Новосиб. гос. аграр. ун-т. Агроном. фак., 2014. – 96 с.

Билалова А. Н.

Челябинский государственный институт культуры

ЗНАЧЕНИЕ СИМВОЛИКИ В ДИЗАЙНЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ МЕДИЦИНСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ

В практику графического дизайна прочно вошло единое целевое решение, основу которого занимает фирменный стиль. Основу фирменного стиля, несомненно, занимает знак. Знак и название фирмы определяют весь строй формирования фирменной стилистики. И поэтому значение названия и знака фирмы, его выбор занимают главное место в разработке всей фирменной стилистики. Однако далеко не всегда к выбору знака дизайнеры подходят вдумчиво. Так как каждая фирма хочет иметь свое графическое лицо, с помощью которого она будет вести рекламную деятельность, то количество фирменных знаков, на сегодняшний день исчисляется сотнями тысяч. Несомненно, что крупные фирмы не только подходят к формированию фирменного стиля профессионально, но и стремятся зарегистрировать свой товарный знак. При регистрации знака он проходит различные виды экспертизы, после которых становится ясно, что данный знак является оригинальным и соответствующим своему назначению. Но большинство небольших фирм и предприятий не регистрируют свои знаки и часто знаки таких фирм не соответствуют содержанию деятельности фирмы. Ранее в литературе приводилось немало нелепых примеров использования названия и знаков не соответствующих деятельности фирмы. Так, например, фирма «Дионис» занимается не изготовлением или торговлей вина, а продает

шубы, то ясно, что дизайнер мало озаботился содержанием фирменного стиля. Несомненно, что, приступая к разработке фирменного стиля дизайн-объекта, целесообразно ознакомиться с символикой той сферы деятельности человека, в которой будет функционировать ваш объект.

Само понятие *символ* означает «условный знак, примета» (*simbol* – «знак»). У греков слово *символ* означало определенный условный знак, смысл и значение которого известен был только определенному кругу людей [1].

Символика используется на медицинских эмблемах. Медицинская эмблема – это условное изображение, которое символизирует медицинскую сферу, принадлежность к медицинской профессии, различные отрасли в области медицины, какие-то отдельные медицинские специальности [1].

Ценными источниками для изучения истории символов и эмблем медицины являются нумизматика – вспомогательная историческая дисциплина, изучающая монеты, медали, ордена и жетоны, а также бонистика, предметом исследований которой являются денежные знаки в экономическом, историческом и художественном отношениях. На монетах различных эпох можно найти много символов и эмблем врачевания, а в некоторых случаях монеты являются их единственными свидетельствами, дошедшими до нас [2].

Наиболее распространенный символ медицины – чаша со змеей. История его возникновения уходит в тысячелетнюю историю древних цивилизаций Востока, Египта и Греции, Нового света. Змея обвивает тело Изиды – покровительницы врачевания в Древнем Египте [4].

В памятниках культуры Месопотамии (III тыс. до н. э.) змея изображена на различных предметах, связанных с богом плодородия и исцеления Нингизидой. Это, вероятно, одно из первых в истории изображений змеи в качестве медицинской эмблемы. Как эмблемы медицины первоначально змея изображалась без каких-либо атрибутов. Позднее появились изображения змеи в сочетании с различными предметами [3].

Существует ряд общих медицинских эмблем:

- 1) изображение змеи, в том числе в сочетании с чашей, с треножником Аполлона, свечой, зеркалом, посохом;
- 2) изображение сердца на ладони;
- 3) изображение горящей свечи, символизирующей какое-то определенное направление в области медицины [1].

Помимо общих медицинских эмблем имеется множество частных эмблем, обозначающих те или иные отрасли медицины. В период Средневековья медики в Европе были разделены на две группы: врачей-интернистов (терапевтов) и хирургов [3].

Одной из наиболее древних эмблем терапии является изображение цветка ландыша, лекарства из которого уже в Средние века широко применялись для лечения болезней сердца. Другими символами терапии были изображения сосуда для сбора мочи – уринария, руки, прощупывающей пульс, петуха и др.

Эмблема врачей-пифагорейцев Античного мира – пентаграмма (пятиконечная звезда, вычерченная пересекающимися линиями) – в эпоху Средневековья стала эмблемой хирургов. Символами хирургии служили также изображения различных хирургических инструментов [3].

Эмблемой аптекарей, которые в эпоху Средневековья в Европе объединялись в свои гильдии отдельно от терапевтов и хирургов, были изображения различных животных (крокодила, носорога и др.) и растений (лилии), но чаще всего – аптекарской ступки с пестиком [3].

Эмблемой педиатров в ряде стран (Италия, Россия и др.) стало изображение «флорентийского младенца» – запеленутого до пояса ребенка. Впервые это изображение было исполнено Андреа делла Роббиа (A. della Robbia, XV в.) на фаянсовых медальонах, украшавших здание сиротского дома во Флоренции [3].

В России с XVIII в. эмблемой ведомств, занимающихся призрением и лечением детей, было изображение пеликана. Согласно средневековому преданию, во время засухи и голода пеликан спас своих птенцов, разорвав себе грудь и напоив их своей кровью. Изображение пеликана наряду с каплей крови использовалось в ряде стран в качестве эмблемы донорства [3].

Таким образом, выявленные нами особенности показывают, что символика имеет большое значение для формирования фирменного стиля медицинских учреждений. Поэтому знак должен соответствовать содержанию деятельности фирмы.

1. Бачило, Е. В. История медицины: конспект лекций / Е. В. Бачило. – Москва: ЭКСМО, 2007. – 180 с.

2. Грибанов, Э. Д. Медицина в символах и эмблемах / Э. Д. Грибанов. – Москва: Медицина, 1990. – 208 с.

3. Грибанов, Э. Д. Эмблемы медицинские [Электронный ресурс] / Э. Д. Грибанов // Большая медицинская энциклопедия. – URL: <http://бмэ.орг/index.php/ЭМБЛЕМЫ>.

4. Марчукова, М. М. Медицина в зеркале истории / М. М. Марчукова. – СПб.: Европ. Дом, 2003. – 272 с.

Гашева Н. Н.

Челябинский государственный институт культуры

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭТНИЧЕСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Знакомство с творчеством казахских художников состоялось сначала на Второй российской триеннале современного гобелена в музее «Царицыно» в Москве в 2015 г., а затем на Первой триеннале декоративного искусства Уральского региона в Екатеринбурге в 2016 г.

Первое впечатление от гобеленов казахских мастеров можно было обозначить как культурный шок. Они завораживали какой-то удивительной притягательной силой. Оригинальные, этнически самобытные работы художников Б. Досжанова, А. Ж. Жамханулы, М. Муканова удивляли, восхищали национальным мироощущением, поражали мощью раскрытия философского смысла бытия в своих работах. Очень хотелось познакомиться с творчеством мастеров. В рамках сотрудничества между институтом культуры Челябинска и Казахской государственной художественной академией им. Т. Жургенова посчастливилось побывать в Алматы и в мастерской художников.

Восточное гостеприимство – это часть культуры казахского народа. Мы три дня были в сказке. Поездка на Медео – самый высокогорный и горнолыжный курорт, по канатной дороге на гору Чимбулак, на гору Кок Тобе, посещение Парка имени 28-ми гвардейцев Панфиловцев и Вознесенского кафедрального собора, музея искусств республики Казахстан им. Кастеева, Центрального государственного Музея республики Казахстан – все это было замечательно организовано пригласившими нас художниками.

Особый интерес вызвало посещение Фонда Первого Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева, где проходила выставка художников Б. Досжанова, А. Ж. Жамханулы, М. Муканова, а также Казахской Государственной Художественной Академии им. Т. Жургенова.

Состоялась встреча с проректором Академии, профессорами.

Были показаны мастерские художников, работы студентов. Мы приехали в чужую страну, к незнакомым людям, а нас встречали как родных... Самая большая роскошь – это общение. Нам посчастливилось побыть в атмосфере творческого отношения к искусству, к жизни, вести беседы о литературе, музыке, кино с нашими казахскими друзьями. Какие бы политические разногласия не разделяли народы, а у художников есть жизненная позиция, что надо всегда оставаться людьми. Ведь дружбу между народами никто не отменял.

Так в чем же суть национального и этнического самосознания? Наверно в невероятной любви и в бережном отношении к Родине, к традициям своего народа, в идеальном представлении людей об истории своей национальной, этнической общности, ее месте среди других подобных общностей, состоянии и перспективах развития взаимоотношений с ними, а также о национальных интересах, идеалах и ценностях.

Есть у казахов великий поэт Абай, в «Словах назидания» в сорок третьем слове (1898 г.!!!) он пишет: «Есть три свойства человеческой сущности. Первое – живость восприятия, второе – способность сравнивать то новое, что человек узнал, с уже известными ему истинами, а третья – впечатлительность сердца» [1, с. 147]. В почитании Абая тоже традиция казахского народа.

Пристальное изучение и осмысление традиционного народного искусства является важным обстоятельством творческих достижений современных художников текстиля Казахстана. А также одним из наиболее важных направлений государственной политики Республики Казахстан в сфере культуры является сохранение и развитие, изучение национального искусства, бережное отношение к культурному наследию. Государственная программа «Культурное наследие», инициированная главой государства Нурсултаном Назарбаевым, является главным стратегическим национальным проектом в сфере духовной и образовательной деятельности.

Востребованность для художников в настоящее время является также важным стимулом для творчества. «Ведь одной из первостепенных современных проблем является проблема гуманизации среды, подъем духовного, нравственного начала средствами художественного творчества».

Эти слова М. Ф. Муканова, доктора философии, члена СХК, обладателя специального приза «Лучшая работа, выполненная в традиционной технике гобелена» (Вторая российская

триеннале современного гобелена в музее «Царицыно». Москва, РФ), полностью отражают суть творческих поисков казахских художников.

Но самым удивительным открытием в поездке было понимание того, насколько генетическая память и национальная ментальность тесно взаимосвязана с визуализацией образов тюркской мифологии и народных сказаний в работах казахских мастеров. Художественные мотивы в произведениях Б. Досжанова, А. Ж. Жамханулы, М. Муканова – это тонко и глубинно стилизованные образы воинственного кочевого народа казахов, с любовью и почитанием к истории, к родному краю, к природе, к людям. А цветовая палитра красного – красивого, во всех его интерпретациях используется как символ мощи и целительной энергии природы Казахстана.

Национальное и этническое самосознание любого народа – это синтез многих факторов: и ментальность, когда подсознание несет объемные культурные матрицы, и субъективный фактор – личный опыт, присущий каждому человеку, и генетическая память как «коллективное бессознательное», глубинный уровень психики. Это обуславливает форму духовной культуры.

В поездке нам удалось прикоснуться к удивительному «другому» миру казахских художников. Хочется выразить им глубокое уважение и признательность за эту возможность.

1. Абай. Слова назидания. Алма-Ата: Жалын, 1983.

Игнатьева А. А.

Челябинский государственный институт культуры

ЗНАЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В ДИЗАЙНЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ

Фирменный стиль – термин, обозначающий систему визуально-коммуникативных средств, спроектированную в целях создания определенного постоянного зрительного образа. Она включает в себя основные элементы: знак, логотип, цвет, шрифт, а также все многообразие визуальной информации: от документации, упаковки, сувениров, рекламы до элементов визуальной коммуникации, графики на одежде, транспортных средствах, зданиях и пр.

Цвет как один из важнейших элементов фирменного стиля имеет влияние на среду обитания человека, в проектной практике организуется в соответствии с конкретными условиями и учетом психофизиологии, психологии и эстетики. Задачи, решаемые с помощью цвета, можно разделить на три группы: цвет как фактор психофизиологического комфорта; цвет как фактор эмоционально-эстетического воздействия; цвет в системе средств визуальной информации.

Использование цвета как фактор психофизиологического воздействия основываются, в частности на цветовых ассоциациях и предпочтениях. Эти данные ориентировочны и могут меняться с изменением чистоты цвета, сочетания цветов условий освещения и других параметров конкретной проектной ситуации. Основные характеристики цветового решения выбираются с учетом психофизиологических особенностей людей, для которых предназначается среда или объект как возраст, пол, место, национальность [1].

Один из элементов фирменного стиля, является шрифт, у которого одним из важнейшего достоинства является удобочитаемость. На удобочитаемость влияют следующие факторы: форма шрифтовых знаков; шрифтовая композиция; четкость шрифта; ясность шрифта.

Удобочитаемость способствует психосубъективному отношению к тексту, готовности к чтению, предопределяя привычки и ожидания зрителя. Возможность чтения зависит от сложности содержания, текстовой загруженности, окружения, попадающего в поле зрения одновременно со шрифтом, а также степени освещенности [4].

Основные элементы графического решения начинают жизнь в двухмерном измерении листа. Но носителями графики становятся объемные объекты (предметы), точнее их поверхности. Более того, нередко знаки, изображения, надписи сами становятся объемными. Все это предопределяет значительную сложность разработки знаков и логотипов, ее многоплановость с учетом комплекса факторов [1].

Фирменный стиль проектируется методологическим подходом сложившегося в процессе международной практики, и учетом особенностей конкретных коллективов, концепции ее деятельности. Так же формирует образ, является информационным носителем, так как его компоненты должны помогать людям, развивать положительное отношение [1].

Временный коллектив ограничен сроками своего существования: от 3 до 45 дней. Это может быть отряд в лагере, экспедиция, поход, исследовательская группа, развивающие кружки.

Временные коллективы можно подразделить по возрасту на несколько групп.

Младший возраст с 7–10 лет. Однородный коллектив, команду создать практически невозможно. Ребенок сегодня дружит с одним, а завтра уже с другим. Большое значение имеют яркая одежда, интересные игрушки, продукты, которые привезли родители, то есть интересы ситуативные. При подготовке к какому-либо мероприятию детей лучше разбивать на группы по 4–6 человек и каждой группе желательно взрослого куратора. Так дети лучше услышат, поймут и подготовят мероприятие.

Средний возраст с 11–14 лет. Девочки и мальчики образуют две основные микрогруппы. Разнополюе группы работают не очень эффективно, так как энергия уходит на выяснение отношений. Единый коллектив создать также сложно, но мотивом может служить общее дело при четком распределении обязанностей. В связи с разницей физического и психического развития девочек и мальчиков желательно создавать однополюе подгруппы, работающие на единую цель. Хорошо работают и без кураторов.

Старший возраст с 15–17 лет. У ребят велика склонность к общению со сверстниками, к познанию себя и других, поэтому они гораздо охотнее готовы собраться отрядом, чтобы всем вместе посидеть, чем для участия в мероприятии. Хотя хорошо мотивируются на возможность победы в мероприятии. Очень хорошо взаимодействуют друг с другом, появляются влюбленные парочки, однако если появляется изгой, дружно объединяются против него [2].

Одним из вариантов в формировании фирменного стиля может быть заложен принцип «один за всех и все за одного», по определению А. Н. Лутошкина, «алый парус» – символ устремленности вперед, дружеской верности, преданности. Дружеское участие и заинтересованность сочетаются с взаимной требовательностью. Группа сплочена, и инициативна, но бывают бури в их жизнедеятельности, наперекор которым они всегда могут следовать. Не всегда сразу готовы признавать свои ошибки, но постепенно положение может быть исправлено.

Другим символом временного коллектива может быть «горящий факел» – это живое пламя, горючим материалом которого является тесная дружба, единая воля, взаимопонимание, деловое сотрудничество. Здесь проявляются все качества коллектива, которые были на ступени «Алого паруса». Группа толерантна и стремится к сотрудничеству вопреки соперничеству. Они умеют договориться, прийти к общему мнению. Ее можно назвать сплоченной и эффективной командой [3].

Поэтому из отдельных знакомых, малознакомых и вовсе незнакомых ребят, где кто-то кому-то симпатизирует и наоборот, рождается через некоторое время сообщество детей, возникает понятие «мы». Для временных объединений – это чувство общности совершенно необходимо, оно способствует созданию и укреплению коллектива.

Таким образом, при разработке фирменного стиля временных коллективов необходимо учитывать их выявленные особенности: возраст, психологическое состояние, восприятие, историю края, места проведения мероприятий, в которых задействованы временные коллективы.

1. Рунге, В. Ф. Основы теории и методологии дизайна / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. – Москва: МЗ-Пресс, 2003. – 252 с.

2. Логика взаимодействия в отряде [Электронный ресурс]. – URL: <https://summercamp.ru/ВДК>.

3. Лутошкин, А. Н. Как вести за собой: старшеклассникам об основах организаторской работы / А. Н. Лутошкин. – Москва: Просвещение, 1986. – 207 с.

4. Смирнов, С. И. Шрифт в наглядной агитации / С. И. Смирнов. – Москва, 1987. – 192 с.

Кузмичева А. И.

Челябинский государственный институт культуры

ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ – РУССКАЯ КУХНЯ

Русская кухня – традиционная кухня русского народа, является одной из составляющих нашей жизни. Она многообразна и разнообразна, складывалась на протяжении многих веков, обладает своими секретами приготовления тех или иных блюд.

Как ни странно, русская кухня тоже переживала стадии «революции». И многие традиции уходили, точнее забывались. Это связано не только с Революцией 1917 г., когда большевики заняли власть, и стремились из памяти людей убрать всё, что связано с прошлым (с монархией), вплоть до русской кухни. Но и с нововведениями Петра I, который тоже не жаловал традиционную культуру и быт народа.

Многие русские историки занимались изучением особенностями русской кухни.

Например, Н. И. Костомаров – российский историк, публицист, поэт. В своей книге «Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях» отмечал, что кушанья были просты и не разнообразны. Русские ели хлеб преимущественно ржаной; был принадлежностью не только убогих людей, но и богатого стола. Из кушанье, приготовляемых из теста, занимали первое место пироги. По способу печения они были пряженые (квасное или пресное тесто) и подовые (квасное тесто). В скромные дни, они начинивались бараньим, говяжьим и заячьим мясом. В праздничные дни – пироги с творогом и с яйцами. Также к печеным кушаньям принадлежали: коровай, курник (начиненный курицей, яйцами, бараниной с маслом или говяжьим салом), оладьи, сырники (готовились из творога, яиц, молока с небольшим количеством крупчатой муки), блины. Мясные кушанья были вареные или жаренные. Горячие рыбные кушанья тоже составляли неотъемлемую часть русского стола [1, с. 81–89].

Также Николай Иванович в книге отмечал, что народ любил добавлять пряные приправы, в особенности лук, чеснок и шафран. Естественно, от большого употребления чеснока, русские, по замечанию иностранцев, дурно пахли. Казалось, такой незначительный факт. Ведь народ употреблял не только для придания вкуса блюду, но и для укрепления своего здоровья. Но Петр I в начале своего правления даже издал указ, о том, чтобы народ более не употреблял чеснока и кислой капусты. Скорее, этот указ был исполнен в высшем свете, а простой народ продолжал жить своими традициями.

Другой ученый, В. В. Похлёбкин – советский и российский историк-скандинавист, в книге «Национальные кухни наших народов» отмечал следующие этапы развития русской кухни.

В начальный период развития складывается склонность к употреблению горячих блюд, получившее название «хлёбова». Это щи, похлебки, основанные на растительном сырье, а также другие разновидности мучных супов (затирухи, заварихи, болтушки и т. д.) [2, с. 18].

На следующем этапе (с середины XVI в. и до конца XVII в) окончательно складываются все основные типы русских супов. При этом появляются неизвестные в средневековой Руси калы, похмелки, солянки, рассольник. Сильное влияние оказывает татарская кухня (лапша, пельмени). Пополняется сладкий стол – коврижки, сладкие пироги, леденцы, цукаты, многочисленные варенья [2, с. 18–19].

На рубеже XVI – XVIII вв. происходит утрачивание русского национального характера. С петровских времен заимствуются и вводятся западноевропейские кулинарные традиции. Новый обычай – употребление закусок как самостоятельного блюда.

В последующие года, начиная с XIX в., преобладает французская кухня. Здесь наблюдается тенденция комбинирования продуктов (винегреты, салаты, гарниры) и точные дозировки в рецептах блюд, не принятые ранее в русской кухне [2, с. 18–21].

Но стоит отметить, что русская кухня продолжала сохранять присущие ей черты. Ведь все нововведения в первую очередь казались знатных вельмож, дабы показать свою роскошь, превосходство, положение в обществе. Простые люди продолжали жить как прежде. И пословица «Щи да каша – пища наша» не только показывает нашу традицию, а и по большей части основное кушанье в семье.

Стоит отметить, что не только кушанье занимает значительную часть нашей кухни. Немало важную роль играют напитки. Напитки, употребляемые русскими в старину, были квас, морс, пиво, мед, водка и виноградные вина [1, с. 89]. Квас пили все от царя до последнего крестьянина. Русское пиво, по замечанию иностранцев, было вкусное, но мутное. Но оригинальным и лучшим питьем было мед: все путешественники единогласно признавали достоинства нашего меда и славил его в дальних странах [1, с. 90]. К разряду прохладительных напитков относился березовый сок, добываемый в апреле из берез [1, с. 91]. Но, естественно, как не оставить без внимания наш напиток водку. Русская водка делалась из ржи, пшеницы, ячменя. Водка вообще называлась вином и разделялась на сорта: обыкновенная водка носила название «простого вина»; лучший сорт – «вино доброе»; ещё выше – «вино боярское»; наконец, ещё к высшему сорту относилось «вино двойное», чрезвычайно крепкое [1, с. 91].

Стоит отметить в числе разных напитков появления заморского чая. Как известно, чая такого у нас не было. Это были травяные напитки, настоянные на душистых травах (мята, чабрец, липовый цвет, медуницы и т. д.), которые были прекрасным средством и против различного рода болезней. Заморский чай появился при правлении Михаила Федоровича от монгольского государя. Знатные люди употребляли его как лекарство и приписывали ему целительную силу, не предвидя, что этот напиток отдаленного народа делается со временем национальным русским питьем [1, с. 92].

Русская кухня – это удивительная история, насыщенная различными историческими событиями. Её не сравнишь с другими кухнями мира. Может, она для нас проста и её традиции настолько прижились в нашей душе, что не замечаем ничего нового и разнообразного. По сравнению с другими кухнями мира, у нас не замечаются никаких особых изменений. Но с годами, в связи с возрождением на международной арене нашего государства, замечается интерес к нашей кухне. Конечно, многие иностранцы удивляются нашим блюдам, приходят в недоумение и хватаются за голову, когда видят, например, наши соленья – спасители от голода, укрепляющие иммунитет (квашеная капуста – источник витамина С), холодец, супы, пироги и т. д. Для них мы извращенцы. А их доводы больше забавляют нас, нежели огорчают. Не зря на устах пословица «Что русскому здорово, то немцу смерть».

Однако всё же любопытство побеждает разум. Повара-иностранцы приезжают на многие годы, чтобы изучить тонкости нашей кухни и успешно открывают в уголках своей страны русские рестораны. Это то ли не победа?! Русскую кухню смело можно назвать нашим оберегом души против агрессии западного мира.

Пройдя все исторические периоды, наша кухня сохранила основные характерные черты. Последние годы многие российские шеф-повара заявляют о необходимости эволюции традиционной русской кухни – введении в ресторанах и на пищевых производствах новых блюд, кулинарных технологий и ноу-хау. Однако это, скорее, опять для привлечения людей, занимающих высокое положение в обществе; щеголянье друг перед другом. А простой народ будет жить как прежде со своими традициями. Ведь каждая истинная хозяйка знает, без всяких различных нововведений, какой ингредиент следует добавить, чтобы вкус блюда заиграл по-новому и привлек внимание.

Таким образом, русская кухня – самая многообразная, удивительная, прекрасная, но в то же время и таинственная. Её смело можно считать собирателем «земель» – кухня ни одной страны мира не включает столько национальностей: украинская, белорусская, молдавская, закавказская, грузинская, армянская, азербайджанская, узбекская, таджикская, туркменская. И всё это называется одним словосочетанием, от которого мы не смущаемся, не отворачиваемся, а гордимся – «русская кухня».

1. Костомаров, Н. И. Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н. И. Костомаров. – СПб.: Тип. Карла Вульфа, 1860. – 218 с.

2. Похлёбкин, В. В. Национальные кухни наших народов / В. В. Похлёбкин. – М.: Центрполиграф, 2004. – 329 с.

Мичкина М. А.

Челябинский государственный институт культуры

РОЛЬ ОБЩЕСТВА «МИР ИСКУССТВА» В ФОРМИРОВАНИИ ОБЛИКА НОВОЙ КНИГИ В РОССИИ

В изучении книжной графики нельзя оставить неосвещенным период революционного изменения и перерождения русской книги, а именно рубеж XIX и XX вв. Время преобразований, переосмысления, нового сознания дало творцам качественную почву для создания новой модели книги.

Новое художественное лицо русской книги конца XIX и первых десятилетий XX в. складывалось преимущественно в работах мастеров общества «Мир искусства», образованного на рубеже веков в Петербурге. В 1898 г. в Петербурге был выпущен первый номер ежемесячного иллюстрированного художественного журнала «Мир искусств», который выходил по 1904 г. Журнал являлся органом художественного объединения «Мир искусства» и писателей-символистов.

С первого номера художники, сплотившиеся вокруг С. П. Дягилева, не просто участвовали в создании журнала, выполняя обложки, готовя иллюстрации, заставки и виньетки, а формировали новое представление о популярных и художественных изданиях. Они обратили внимание на значение шрифта и формата, взаимосвязь текста и иллюстраций. 1900–1904 гг. – Классический период объединения «Мир искусства», когда всех его участников объединяло единство эстетических и идейных принципов. 24 февраля 1900 г. в редакции журнала «Мир искусства» состоялось собрание участников выставок журнала, на котором присутствовали художники: А. Бенуа, И. Билибин, Ф. Рушиц, И. Вальтер, Ап. Васнецов, Е. Лансере, И. Левитан, Л. Бакст, Ф. Малявин, Н. Досекин, М. Нестеров, А. Обер, И. Браз, А. Остроумова, В. Пурвитис, С. Светославский, К. Сомов, В. Серов, Я. Цигонглинский, а также издатель-редактор журнала С. Дягилев.

Участников объединения привлекали иные тенденции и проблемы, чем те, которыми интересовались мастера предшествующего поколения. Они крайне враждебно были настроены на политическое или идейное вмешательство, А. Бенуа говорил: «Мы ненавидели “типичное передвигничество” <...> Нашим лозунгом было “чистое и свободное искусство”» [1, с. 188].

В свете полного отказа от выполнения политического заказа, мирискусники вступали в конфликт с политизированной частью общества, за что в итоге получили кличку «декадентов». Несмотря на это подобная творческая позиция соответствовала менявшемуся в тот момент духу времени, отчего побеждала.

Мирискусники решительно обновили русскую книгу, утвердили совершенно новое, почти полностью противоположное прежнему, понимание ее красоты и художественной стройности. Стоит отметить, что именно художественное совершенство книги становилось главным для них. С таким взглядом предшествующий подход к оформлению книги был подвергнут жесточайшей критике: «Русские книги и русские иллюстрации от 1860-х до 1890-х гг. представляют собой какую-то систематическую демонстрацию безвкусия и, что еще знаменательнее, просто небрежности, безразличия» [2, с. 41]

По мнению участников объединения естественным и единственно верным средством возрождения величества русской книги являлась графика. А спасителем, соответственно, оказывался художник, способный обогатить издание орнаментами и иллюстрациями.

Для «Мира искусства» типична книга сформированная именно графикой. Однако в своей статье А. Бенуа называет еще один неотъемлемый атрибут грамотной книги – цельность. Графика в книге не должна быть отвлеченной и самостоятельной, она обязана быть лишь продолжением самого издания, улучшающей стороной. Она не должна создавать иллюзию пространства, страница требует сохранения плоскостности. Книга «Мира искусства» ориентирована на готовую историческую модель – систему книжных пропорций и членений симметрию, традиционный набор графических элементов заставок, инициалов, концовок. Ей свойственны более-менее традиционные стилистика и символика, в частности антиквенные шрифты [3, с. 269].

Так же большое внимание уделяется технической стороне книгоиздания. А. Бенуа пишет: «Мало придумать для нее заглавный лист, виньетки и концовки. Гораздо важнее вопросы планного характера. Хороший архитектор узнается по плану сооружения здания, по остроумию комбинаций, по стройности частей. <...> Книга может стать прекрасной без единого украшения, и наоборот, все украшения не приведут ни к чему» [2, с. 44]. Речь шла о формате, качестве бумаги, соотношении заполненных и свободных пространств, о шрифте и прочем.

Стилевые поиски мирискусники вели в двух направлениях. Одним из них был модный и свободный стиль модерн, другим – строгая классика XVIII – начала XIX в. Эти тенденции, совершенно противоположные по духу и строю, гармонично смотрелись в работах «Мира искусства». Примером может стать роскошный художественный журнал «Мир искусства», в котором с одной стороны очевидна стройная неоклассическая архитектура, а с другой множественные элементы модерна: свободное начертание шрифта титульных надписей, буйный растительный орнамент.

Стоит упомянуть о том, что такие новшества пришли не без критики. Обложку первого номера журнала «Мир искусств» рисовал К. Коровин. Ее строгую белизну и чистоту подчеркивала цветная полоса пейзажного фриза сверху и две изящные рыбки в левом нижнем углу. Такая лаконичность определенно говорила о повороте к новым художественным ценностям и явно бросала вызов угасающей тяжеловесной орнаментике. В. В. Стасов написал: «...изображение “деревни” наверху обложки состоит у г. Коровина из та-ких изб, из таких кустов, из такой перспективы, и такого неба, какие может нарисовать разве что трехлетний ребенок, в первый раз взявший карандаш в руки и только несуразно марающий бумагу...» [4, с. 236]

Мирискусники не обошли проблему о значении и уместности иллюстраций по отношению к тексту. С. П. Дягилев дал на этот вопрос дерзкий и решительный ответ, полностью противоположный общепринятому мнению: «Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять художественное произведение, ни сливаться с ним, наоборот, ее задача – освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом художника. <...> Словом, если бы сам автор увидел иллюстрации к своей поэме, то вовсе не было бы ценным его восклицание “Да, я именно так это понимал!”, но крайне важно “Вот как вы это понимаете!”» [5, с. 96].

Такой подход применил А. Бенуа в оформлении «Медного всадника» А. С. Пушкина, однако аввациями встречен не был. Иллюстрации крайне не понравились заказчикам, важным пожилым господам, рамкой для которых становилось определение «декадент». Образовался спор между дву-

мя поколениями. Бенуа виделась карманная книжечка, с картинками на каждой странице, исполненных в стиле «политипажей 30-х годов». Заказчиков это не интересовало и они забраковали всего шесть рисунков. Однако напечатанные вскоре в журнале «Мир искусства» эти иллюстрации стали настоящим событием. «Вот, наконец, рисунки, достойные великого поэта. В них жив старый Петербург, как он жив и в поэме», – писал в рецензии В. Брюсов [3, с. 272]. «Чертовски передана эпоха и Пушкин. <...> Они страшно современны, и это важно» – говорил И. Грабарь о рисунках [3, с. 272]. Возрождение обаяния Петербурга стало главным веянием в иллюстрациях мирискусников. Они вновь открывали своим современникам его классическую красоту.

Любительская книга как предмет изысканной роскоши в деятельности «Мира искусства» получила самые высокие в нашей стране воплощения. Большое внимание уделялось деталям: особого качества бумага, великолепная, цветная печать, манерность в оформлении. Образцом такой книги может стать «Пиковая дама» А. С. Пушкина в исполнении А. Бенуа. Особенность ее в том, что решена она как художественный ансамбль. Весь строй книги выдержан очень грамотно: ее пропорции, ритм по-разному заполненных и чистых страниц, организация зрительного ряда, соотношение иллюстраций с текстом. Небольшую повесть А. Бенуа превратил в приличный по объему том формата 24х30см. Плотная бумага, матовая, желтоватого оттенка, небольшая полоса набора, обрамленная на всех страницах тонкой орнаментальной рамкой, и обилие иллюстраций – отсюда и возникает солидное увеличение объема. Художник использует 3 ряда иллюстраций, различающихся и по смыслу, и по технике исполнения. Первый ряд это иллюстрации каждого эпиграфа А. Пушкина, вынося его на отдельную страницу. Второй ряд иллюстраций составляют концовки и заставки к главам. Третий ряд – большие иллюстрации, по одной в каждой главе, отражающие ее главное действие.

Характерной и главной чертой графики художников «Мира искусств» является декоративное начало. Сложно переплетал цветочные ленты К. Сомов («Северные цветы на 1901 год»), ...Лансере заставляли орнаменты динамично и живо двигаться по пространству листа, М. Добужинский придавал узору орнамента иронический, сатирический отголосок (М. Ю. Лермонтов «Казначейша») [3, с. 274].

Постоянно взаимодействуя с декоративным обрамлением, изобразительная графика сама по себе получала декоративный, стилизованный характер.

Большое влияние на книжную графику оказали «Медный всадник» с иллюстрациями А. Н. Бенуа и «Белые ночи» в оформлении М. В. Добужинского. В эмиграции «мирискусники» продолжали создавать иллюстрированные издания, которые печатались в Париже, Берлине, Риме и Нью-Йорке. А. Н. Бенуа иллюстрировал «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина, «Грешницу» Анри де Ренье. И. Я. Билибин сделал рисунки к русским народным сказкам и французским средневековым балладам. Б. Д. Григорьев исполнил 60 иллюстраций к «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского, оформил «Первую любовь» И. С. Тургенева, «Детство» А. М. Горького и «Детский остров» С. Черного.

Книжной графике «мирискусников» история русской культуры обязана идеей подхода к книге как цельному организму.

Таким образом, роль художников объединения «Мир искусств» в формировании нового облика книги значительно возросла. Они привнесли в процесс создания книги следующие моменты: на смену сложной тяжеловесной орнаментальности заполняемости полосы пришла лаконичная композиционная воздушность, полоса набора значительно уменьшилась в объеме, произошло переосмысление места и роли иллюстрации в книге, графика приобретает более живой и декоративный характер, на книгу отныне начинают смотреть как на ансамбль составных элементов. Итогом мирискуснической деятельности стало расширение его кругозора, в связи с чем идейное единство было утрачено.

1. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн.: в 2 т. Т. 2. – М., 1990.

2. Бенуа А. Задачи графики // Искусство и печатное дело. – Киев. 1910. № 2–3.

3. Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI – XXI вв.. – СПб.: Коло, 2014. – 512 [128] с.: ил.

4. Стасов В. В. Нищие духом // Избранные сочинения. Т. III. – М., 1952.

5. Дягилев С. Иллюстрации к Пушкину // С. Дягилев и русское искусство. Т. 1. – М., 1982.

ЗНАЧЕНИЕ РЕКЛАМНОЙ ПОЛИТИКИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ

Последние десять лет в мире музеев происходят серьезные перемены. Музеи считаются основной составной частью социально-культурной, экономической и политической жизни местных сообществ.

В настоящее время музеи функционируют в условиях рыночной экономики. Создание экспозиций музея, организация экскурсий, которые являются продуктом музеев, можно отнести к служебной экономике. Президентом Республики Узбекистан было предложено Стратегия Движений по пяти приоритетным направлениям развития Республики Узбекистан в 2017–2021 гг. Как отмечено в части 3.2 Стратегии движений, «ускоренное развитие сферы услуг, повышение роли и доли услуг в формировании валового внутреннего продукта, кардинальное изменение структуры предоставляемых услуг, прежде всего за счёт современных высокотехнологичных видов услуг» [3], требуется новый подход к музейной деятельности. Хотя музей считается не коммерческой организацией, использование практики бизнеса, то есть использование средств маркетинга, становится спросом времени.

Очень радует внимание со стороны нашего президента приоритетным направлениям в Стратегии движения к развитию сферы туризма. Потому что развитие сферы туризма [Там же] оказывает позитивное влияние и на развитие таких социальных сфер, как музеи. На примере мировой практики можно увидеть, как музеи предлагают свой продукт рынку туризма. К примеру можно отметить музеи Лувра в Париже, Прадо в Испании. По данным статистики, в 2014 г. музей Лувр посетили 9,3 млн, а Прадо – 2,8 млн туристов. Музейный туризм считается разновидностью культурного туризма. В этом направлении со стороны нашего государства предпринимается ряд действий. Так, во время визита нашего президента в Бухарскую область было предусмотрено выделение денежных средств на 18,5 млрд сумов на обеспечение безопасности туристов, на развитие паломнического, экологического, образовательного, этнографического, гастрономического, спортивного, лечебно-оздоровительного, аграрного, промышленного, бизнес туризма и других видов туризма. Со стороны государственного комитета развития туризма, на основе программы ещё более развития туристического потенциала в Бухарской области, предусмотрено претворить в жизнь 39 проектов. В Бухарской области существует 660 объектов культурного наследия. В основном это археологические объекты, произведения монументального искусства, архитектурные памятники. Президент республики отметил, что эти объекты нашего культурного наследия бесценны, а сохранение и доставление их в целостности и сохранности нашим потомкам, считается обязанностью каждого из нас. Также он дал необходимые указания специалистам этой отрасли и мастерам-строителям по сохранности и реставрации культурного наследия [2]. Во время визита Президент осмотрел проект Бухарского государственного исторического музея. Было сказано, что в строительстве этого музея, который вмещает в себе 1,2 га площади, будет затрачено с бюджетных средств 68,3 млрд сумов, после открытия музея, редкие экспонаты, хранящиеся в цитадели Арк, будут переведены сюда же.

В развитии туризма музеи имеют большое значение. Музеи изучают последовательную эволюцию разнообразных событий, относящихся к социальному развитию и прошлому, когда, где, каким образом они происходили, происхождение человечества и его постепенно-эволюционное развитие и другие. А также музей считается неотъемлемой частью всемирно-человеческой истории, и он очень богат действительностью, имеющей мировое значение. В музеях исследуется и беспристрастно, справедливо изучается: какая жизнь была у наших предков, которые пережили эту действительность, какой вклад они внесли в прогресс настоящего времени.

Очень важное значение имеет музей в полном проявлении исторической действительности, написании истинной истории. Передающий бесценное наследие предков будущему поколению научный, духовно-культурный центр – музеи, обогащаются на протяжении годов. Как нам известно, в 1977 г. со стороны ЮНЕСКО 18 мая был отмечен, как Международный день музеев. А это указывает – на значимое место музеев в общественной жизни, и безмерное значение в понимании своей сущности наций, в воспитании молодого поколения.

По своим особенностям музеи, во-первых, всё своё внимание уделяют только прошлому, учат по нему, делают выводы, изучают историю древней жизни наших предков и материально-культурные, духовно-идеологические ценности, которые они создали.

Во-вторых, изучают на основе переодической последовательности исторические события и происшествия с категорической точностью. А также определяют действительность или ложность исторических событий и происшествий, оригинальность или поддельность документов и фактов, где, когда и в какой исторической среде и в каких условиях они были реально совершены. И наконец, определяют объективную действительность и их последствия и вместе с тем их точный вид и состояние.

В-четвёртых, музей имеет многогранные и разнообразные особенности. Он изучает не только одну сторону эволюции и регресса общества, но и изучает в целостности и взаимосвязи все стороны общества. Анализирует реальные события, жизнь человечества, эволюцию и деградацию природы и общества, которые происходили на древней и сегодняшней территории Узбекистана испокон веков до настоящего времени. А к его исследуемому объекту относятся, происходившие на этом месте все разнообразные события и происшествия, общая связь и целостное единство между ними, а также закономерности событий и процессов, а также в целом, сюда входит созидательная деятельность человека и народов.

Формирование в жизни музея политики рекламы, изучение своей истории и дошедшего до нас от прадедов объектов культурного наследия имеют большое значение в воспитании молодого поколения.

В настоящее время, а особенно, в процессе перехода на рыночную экономику, реклама стала иметь очень большое значение. В системе музеев происходят перемены – создаются новые отделы, целью которых является предоставление информации. Традиционная лексика (язык) музея обогащается такими новыми понятиями, как рынок, маркетинг, менеджмент, реклама. Понимать маркетинг как коммерциализацию не нравственным неправильно, и нельзя их считать неприемлемым по отношению к музеям. Потому что они, не препятствуя профессиональной деятельности, должны играть роль посредника в рекламировании всех программ музеев, предназначенных для широкой общественности, в объяснении их значения посетителям. В свою очередь музеи уделяют внимание их требованиям и желаниям.

Налаживать регулярную связь с постоянными клиентами приобретает первостепенное значение. Музеи осознают, что они должны работать не только с туристами посетителями, но и то, что должны иметь среди местного населения постоянных сотрудников.

В настоящее время очень серьёзное внимание уделяется бережному хранению исторических шедевров, научному изучению и всестороннему исследованию памятников древности, редких рукописей. В частности, Указ Первого Президента Республики Узбекистан от 12 января 1998 г. «О коренном улучшении и совершенствовании деятельности музеев» [4] очень ценен тем, что он указывает на поднятие статуса музеев.

В этом указе констатируется об ещё более усовершенствовании сформированных с давних времён музеев на территории Узбекистана, повышении их роли в духовно-нравственном достижении совершенства народа, о необходимости бережного хранения богатой истории нашего народа, редких, ценных экспонатов, хранящиеся в фондах музея, отражающих путь нашей независимости. В нём указывается, что нужно широко использовать их в изучении, обогащении, усилении в сознании нашего народа национальной гордости и чувства преданности к независимости и Родине, для вывода их на мировую арену и пропаганды. Было подчёркнуто, что нужно обеспечить музеи отвечающими требованиям времени высококвалифицированными специалистами, укрепив материально-техническую базу, создать необходимые условия для использования передовых опытов музееведения всего мира.

Налаживание в музее деятельность музейного маркетинга – является требованием времени. Он учитывает интересы всех активных участников – научных сотрудников музея, опекунов, спонсоров, предпринимателей. И в итоге в музей привлекаются всё новые посетители.

Реклама является одним из средств коммуникации. Коммуникация состоит не только просто неотъемлемой частью цепи мероприятий, предусматривающие внимание со стороны широкой общественности; коммуникативная модель предусматривает обязательную обратную связь между основными участниками. Реклама помогает в управлении потока информацией, в общении с общественностью.

В законе Республики Узбекистан «О рекламе» даётся следующая дефиниция: «Реклама – специальная информация, распространяемая в соответствии с законодательством в любой форме, с помощью любых средств о юридическом и физическом лице, продукции, в том числе о товарном знаке, знаке обслуживания и технологии, с целью прямого или опосредственного получения прибыли (дохода)» [1].

Музей, заинтересованный в ускорении внутренних и международных коммуникаций, может использовать рекламу для широкого распространения информации о своей деятельности и деятельности своих компаньонов. Эффект передаваемой информации через рекламу может быть либо положительным, либо отрицательным, это влияет на имидж музея. Управление своей информационной резиденцией становится необходимостью, интернационализация музейного дела и привлечение новых участников, частично ломает старые понятия о музее и предусматривает связь практики музея с экономической теорией управления.

Формирование политики рекламы в деятельности музея ставит перед собой цель по мере возможности больше привлекать посетителей. Расширяя свою аудиторию, музеи должны стараться укреплять престиж своего учреждения и установить взаимные связи. В настоящее время музеи в пропаганде своих выставок или коллекций пользуются следующими видами политики рекламы:

- работа в сотрудничестве со средствами массовой информации, непрерывное предоставление повседневных, то есть не сенсационных происшествий;
- организация специальных мероприятий, в процессе организации подготовка пресс-релиза, отражающий полезную информацию;
- подготовка медиасредств, олицетворяющих несколько видов материалов с фото-снимками;
- предоставление информации об истории экспоната и об его ценности для радиопередач (коротко, лаконично; обычно не более двух минут, оптимальный вариант –30–40 сек.; любая информация, даже самая короткая, должна нести в себе динамизм и информационность, только в этом случае в определённой степени музей обеспечивается паблисити);
- средства внешней рекламы: трол – использование двухсторонней рекламной конструкции (размещается вдоль дороги на вертикальной основе; имеет внутреннее освещающее устройство – эффект в тёмное время суток; в основном освещение осуществляется люминесцентными лампочками); ситилайт – панно, расположенное на тротуаре (может быть расположен в угловой части тротуара или на краю; конструкция освещается, что даёт большой эффект в вечернее время).

Реклама не должна быть похожа на скрижали с информацией о музейном деле. В целом эту обязанность могут выполнять все изделия музея – каталоги, сувениры, видеофильмы, продукты приобретённые в киосках музея и даже их упаковочные целлофановые пакеты. После выхода за пределы музея эти путеводители будут напоминать хозяину о его посещении музея, а для окружающих они будут служить вестью о существовании такого музея. Стремясь к большой экономической эффективности, отказавшись от старых шаблонов, музей стал для общества альтернативным, открытым и полезным учреждением.

Значит, через эффективную политику рекламы можно достичь следующего: всеобъемлемое ознакомление граждан нашей страны, памятниками древности, хранящихся за рубежом, касающиеся нашей истории, и через бесценных экспонатов наших музеев, воспитание в духе почтения к общечеловеческим ценностям и громадному богатому национально-культурному наследию; развитие в сфере музееведения международных отношений и взаимовыгодного сотрудничества, предоставить на обозрение мировой общественности богатую историю нашей страны и достижений настоящего времени путём организации выставок в Узбекистане и за рубежом; добиться пропаганды на мировом уровне бесценных экспонатов, хранящихся в музеях.

Подводя итог, отметим: сформированная рекламная политика в деятельности музея способствует созданию своего имиджа, быстрому и лёгкому предоставлению будущему поколению бесценного наследия наших предков, расширению музейной коммуникации.

1. Закон Республики Узбекистан «О рекламе», 25 декабря 1998 г. // Собрание законодательства Республики Узбекистан. 2005. № 51. Ст. 18–26.

2. Национальное информационное агентство Узбекистана от 10 марта 2017 года.

3. Стратегия Движений по пяти приоритетным направлениям развития Республики Узбекистан в 2017–2021 гг.

4. Указ Первого Президента Республики Узбекистан от 12 января 1998 года «О коренном улучшении и совершенствовании деятельности музеев» // Народное слово. 1998. 13 янв.

ТРАДИЦИОННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И ГРАФИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ

Учесть все факторы и характеристики, все исходные данные в ходе проектной аналитической работы практически невозможно, даже если предположить работу большого коллектива проектантов-разработчиков. Эта работа может быть под силу только программному «тотальному» типу проектирования. Однако даже при этих сложных обстоятельствах разработчик должен соблюсти, по крайней мере, основные требования к проекту. Таковыми требованиями являются: поиск и утверждение образной составляющей (она является ядром любого проекта) поиск проектных идей, которые обслуживают образ, и базирующаяся на них общая функциональная концепция.

Основой для определения направления проектирования может стать группа ориентиров-стереотипов в выбранном графически-понятийном языке. После того как получено задание на проектирование (техническое задание), началом процесса проектирования всегда является точное словесное определение «назначение» образа объекта. Безусловно, любой образ может иметь как положительное, так и отрицательное значение или, вносить некую двусмысленность. Однозначная трактовка образа предпочтительнее, но такие варианты встречаются крайне редко. В большинстве своем выбранный образ является тем фактором, который может как «оживить» проект, так и «погубить» его.

Создать соответствующие проектной теме образные каркасы графических ориентиров задача всегда сложная. Узловые моменты нашего восприятия всегда связаны с теми глубинными традициями, которые мы воспринимаем как нечто обычное обывденное, что-то, что связано с нашей жизнью нашим детством, нашими родителями, родственниками, со всем тем, что нам дорого и близко.

Есть не только образы и ассоциации, которые мы можем отнести к положительным, или отрицательным значениям, но и так называемые нейтральные константы. Эти образы мы всегда можем взять за некие ориентиры, границы за которые не следует переходить. Выбор той или иной модели константы или констант, сопряжен с решением нескольких проблемных точек. Первую проблемную точку можно обозначить, как некое фиксированное стереотипное отношение аудитории, соплеменников, сограждан к образу (символу). Наше шаблонное отношение к жизни, наши шаблонные решения, это во многом наша реакция на некоторую ситуацию нестроения, которая чаще всего приводит нас к состоянию тревожности, таким способом мы спасаем свою психику, препятствуя выпадению из этого самого шаблона. Устойчивые символы помогают нам с большим успехом и быстротой осваиваться в любой среде достаточно быстро, давая возможность усваивать больший объем информации и оставаться в состоянии равновесия и физического комфорта. К таким символам и знакам относятся те из них, которые являются привычными для нашего восприятия с самого начала нашей жизни, эти символы сопровождают нас или встречают нас каждый день.

Свойство человеческого сознания и распознавания объектов и предметов таково, что человек любой изучаемый им предмет обобщает до состояния наилучшего, удобного его прочтения, этот процесс обобщения естественен для нас, множество деталей и сложность структуры приводит к быстрой утомляемости человека и его тревожности и раздражению. Упрощение форм дает возможность человеческому мозгу создавать дополнительные возможности для «удерживания» в сознании максимально возможного количества элементов для восприятия и их дальнейшей визуальной обработки и осмысления. Узнавание ранее увиденных, но подзабытых образов является проявлением феномена неосознанного их восприятия, такие клише связываются у человека и с предметом, и с объектом, и с ситуацией. Одна из устойчивых теорий о восприятии человеком мира его мышлением, говорит нам, что так называемая «бессознательная память» связана с долговременной, генетической, родовой памятью. И что возможно, что эта память управляет мышлением, воображением, вниманием. Основные, простейшие символические значения, знаки, закрепились у разных народов хотя и в разные исторические периоды, но во многом схожи – этот феномен трудно оспаривать, так как естественное течение развития человека, человеческого сознания и человечества в целом привело к тому, что разные племена и народы пришли к необходимости систематизировать образы, значения.

Обсуждение проблем имен и значений, т. е. семантики символов, встречается еще у Платона и Аристотеля. Знаковую семиотическую точку зрения рассматривает Библия и библейская наука. Термин семиотика был введен английским философом и педагогом Джоном Локком в XVII в.

Семиотика использовалась в связи с учением о знаках, рассмотрении их природы, которыми пользуется человек для понимания вещей и для передачи своего значения другим. Впервые заговорил о «семиотике» как о науке, необходимой для определения природы и основных разновидностей знаковых процессов американский философ Чарльз Сандерс Пирс.

Самым видным представителем советской научной школы, изучающей «семиотику», был Юрий Михайлович Лотман. По его словам, «Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст, т. е. обладает некоторым единым – замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Последнее обстоятельство представляется нам особенно существенным для способности “быть символом”. В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива» [1].

В силу непреодолимых событий в нашей стране нарушилась связь между народными культурными традициями и традициями современного уклада жизни человека. Эти тенденции стали настолько устойчивыми, что, пожалуй, только внешние, специальные, нарочитые изменения в графической, цветовой, пластической культуре возвращения к традициям, наверное, не достаточны. И тем не менее возвращение к традиционным пусть даже внешним проявлениям смысловым знаковым порядкам представляется важной вещью. Если действительно обратиться к смыслам заложенным нашими предками в пространстве жилой среды, то, как и у многих других народов, эти смыслы связаны с мирозданием.

Христианские символы и значения приобрели основное значение, языческие дохристианские символы и советские нео-языческие представления порой соединяются в какие-то невероятные узлы и союзы, достаточно вспомнить наши государственные, религиозные и светские праздники.

Устойчивые в народных художественных традициях образные сюжетные линии и композиционное построение, предлагали природные семиотические ряды солнца, холмов, деревьев и растений, людей, животных и птиц, фантастических или полуфантастических существ. Колористические предпочтения простые и лаконичные выглядят как мажорные цветовые сочетания, символы. Архитектоника мотивов традиционно симметрична, с устойчивой ритмической композицией.

С раннего возраста русскими людьми естественно усваивалась народная художественная традиция оптимистическая и жизнеутверждающая, победа добра над злом была главной сюжетной основой. Гармонические отношения человека и природы отражаются во всех направлениях народного искусства. Дом как символ мироздания, семьи, потолок символ неба, высоты, мечты, Бога. Стены как символ устойчивости, надежности, красоты, через оконные и дверные проемы мы видим пространство, или попадаем в другой мир. Пол как символ камня, земли, травы, опоры. Уровень смысловой идентификации предметов средового пространства всегда пересекается с бытийной и бытовой основой социальной принадлежности хозяина дома, владельца, его конфессии. Символ-вещь выступает в данном случае как индикатор его индивидуальности или принадлежности к определенной социальной категории.

Знаковость предметов, прочитывается чаще всего на бессознательном уровне и связана с человеческим сознанием и его культурной кодировкой. Создание устойчивой смысловой, знаковой модели средового пространства, основанного на традиционных основах пусть даже перенесших некоторые утраты важная и необходимая задача любого дизайнера, разделяющего эти ценности. Возрождение и сохранение традиционных ценностей касательных жизни человека являются гарантией самосохранения любого народа и этноса.

Если вернуться к тем задачам, которые предстоит решить дизайнеру в средовом объекте в связи со знаковыми системами, то следует обратить внимание на те средства, которые мы используем в процессе проектирования. Выбор символической, знаковой системы, которая бы сопрягалась, соотносилась с объектом и его тематическим решением в смысловом порядке не должен вызывать категорических возражений, доводы при выборе системы должны быть убедительными. Построение пространственной структуры проекта всегда строится на индивидуальности и функциональности объекта, его уникальности хотя бы в силу того что любая составляющая дизайна даже самая стандартная в общей совокупности элементов может выглядеть по новому. Общее впечатление от

объекта, в «сухом» остатке должно оставлять как на знаковом, символическом уровне так и на цветовом и графическом отпечаток основного образа, даже если он не всегда внятный.

Образы и знаковая система традиционной народной культуры всегда накладывают отпечаток на наше понимание, прочтение любой кодировки символов и знаков и чаще всего этот процесс прочтения мы не осознаем. Такого рода «алфавит» основывающийся на символах, знаковых, цветовых, графических, материальных, объемно-пространственных системах еще не составлен, да и вряд ли будет составлен.

Есть некие общие критерии оценки пространственно-символических структур, не позволяющих выявить индивидуальные характеристики и в конечном итоге обобщить их и привести к конкретным знаменателям. Сложность и большое количество уровней системы не позволяют детализировать, вычленив характеристики любого объекта, оставаясь всегда на уровне обобщения. Строго говоря, любая смысловая основа, заложенная в символической системе, в идеальном варианте должна сочетать в себе всю структуру понятий и их иерархию в таком виде, чтобы не было путаницы, нарушения очередности восприятия и в итоге того прочтения, которое ожидает автор проекта.

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. – 472 с.

Сайтгараева Ю. Д.

Челябинский государственный институт культуры

ЭЛЕМЕНТЫ УРАЛЬСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ДИЗАЙНЕ УЧЕБНОЙ КНИГИ

В сложном процессе запоминания и понимания учебной информации из-за трудного ее изложения, а также постепенного забывания собственной культуры (в частности фольклорного творчества) из-за малого использования в современном мире вырастает проблема более качественного усвоения учебной информации.

Для решения проблемы необходимо выполнить определённые задачи: рассмотреть функции каждого элемента исследования; выявить модели обучения, для которых оформление будет дополнительным элементом; выявить определённый вид уральской росписи, подходящей для оформления учебной книги, разместить элементы дизайна на страницах книги. Обучение предполагает постепенное усвоение учебного материала. Значит для улучшения этого процесса необходимо применение некоторых методик и подходов.

Для данного исследования наиболее подходящим является психодидактическая модель обучения. В ней ключевую роль играет психология человека. Сама модель предполагает вариативность образовательного процесса и его адаптацию под цели современного общества и особенности региона, в котором будет проходить обучение. Модель сочетает в себе психодидактический и экологический принцип, тем самым создаёт условия для социализации и развития учащихся, а также реализует природосообразные образовательные технологии. А именно «их соответствия природным, физиологическим и психологическим, а также социальным особенностям и закономерностям возрастного развития учащихся» раскрыты В. И. Пановым в работе «Экологическая психология» [3].

Применение элементов уральского фольклора в учебной книге может быть тесно увязано с основными позициями фольклора и образования. Так, психодидактическая модель предполагает усвоение материала и её решение, основу которого составляют следующие функции: образовательная (обеспечивает информирование учеников в определённой научной области), управляющая (организовывающая повторение предыдущей информации вместе с новой), развивающая (формирование общих интеллектуальных умений, таких как способность рассуждать, обосновывать, доказывать), коммуникативная (характер изложения материала), воспитательная (ориентация на формирование личностных качеств ученика) [2].

Эти функции тесно взаимодействуют с функциями фольклора, которые представляют следующий ряд: научная (привлечение данных фольклора для изучения истории и восстановления отдельных её фрагментов); мировоззренческая (миропонимание человека); воспитательная (отображение реального быта, предписания к поведению); социализирующая (знакомство со своей культурой, запретами и нормами); коммуникативная (связь между поколениями, коллективами и индивидами); творческая (сохранение и дополнение культуры своего народа).

Таким образом схожесть с некоторыми функциями позволяет говорить о том, что использование элементов фольклора в учебной литературе может быть положительным и успеш-

ным. Это позволяет сделать вывод, что учебник и фольклор не только возможно гармонично соединить, но и обогатить содержательную и оформительскую часть учебной книги.

После такого вывода, необходимо рассмотреть виды уральской росписи и подобрать наиболее интересный для данного исследования. К районам, наиболее богатым декоративными росписями, относятся Прикамье (Пермская область), горнозаводской Урал (Свердловская область) и часть Сибирского Зауралья (юго-восток Свердловской области и юго-запад Тюменской). Тагильская, горнозаводская, обвинская росписи наиболее известны из большого количества уральского декоративного творчества. У каждой из них свои особенности и именно поэтому не все подойдут для оформления учебной литературы. Наиболее предпочтительнее в оформлении учебной книги использовать одну из самых самобытных росписей Урала – обвинскую. Это связано с тем, что обвинская роспись – это особый вид народных уральских росписей, в которой получили развитие орнаментально-графические элементы.

«Обвинской росписи свойственен холодный колорит: синий, черно-зеленый, пронзительно голубой или зеленоватый, цвета молодой листвы. Фон обычно сочетается с теплыми тонами растительных мотивов. Но встречается теплая гамма росписи. Мазки кисти скупы и точны, отдельные элементы сделаны одним цветом, отчего они играют, как кусочки смальты. Графичность мотивов и локальность окраски создают особую декоративность обвинской росписи. Крестьянские мастера добивались в своих вещах сильного цветового эффекта, рассчитанного на привлечение внимания в базарной сутолоке. Они применяли сближенные по светлоте краски, что усиливало впечатление насыщенности каждой в отдельности и всей росписи в целом. На оранжевом фоне они делали голубые листья, а разживку желтой. Если фон был зеленый, то в орнаменте преобладал красный. Остальные цвета были подголосками, усиливающими или смягчающими основной цветовой контраст» [1, с. 27]

Как известно, холодные цветовые сочетания для человеческого восприятия снижают время ожидания, а также снижают количество импульсивных действий. Поэтому для оформления учебной книги лучше подойдет вариация обвинской росписи в холодных тонах, а теплыми тонами можно выделять важные фрагменты, которые необходимо заучить.

Что касается применения элементов фольклора в оформлении учебной литературы, то здесь важно помнить о стандартных правилах композиции, чтобы оформление способствовало процессу обучения, а не отвлекало от него.

Таким образом, можно сделать следующие выводы: в оформлении учебного издания важен не только дизайн, но и его смысловая ценность. Для того, чтобы создать качественный учебник, необходимо выбрать образовательную модель, правильно подать учебную информацию и с помощью оформления подчеркнуть важность отдельных моментов, а также создать комфортную атмосферу для обучающего процесса.

1. Барадулин В. А. Уральская народная живопись / В. А. Барадулин; по дереву, бересте и металлу. – Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982.

2. Гельфман Е. Г. Психодидактический подход к конструированию школьного учебника в рамках «обогащающей» модели обучения математике / Е. Г. Гельфман, М. А. Холодная // Лаборатория знаний. – 2010.

3. Григорьева М. В. Понятие «образовательная среда» и модели образовательных сред в современной отечественной педагогической психологии / М. В. Григорьева // Учёные записки. – 2010. – № 4. – С. 3–11.

Чеботарев А. М.

Челябинский государственный институт культуры

К ИСТОКАМ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В РОССИИ: ПЕРВЫЙ ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ

Впервые слово плакат появилось в указе от 17 июня 1718 г., именном, объявленном из Сената *«О объявлении писем, получаемых чужестранными Министрам и Российским подданными, для доставления арестантам и Шведским военнопленным, Генеральному почтовому управлению»* [1].

В указе было сказано о том, что некоторые подданные, *«некоторые подозрительные письма под другими конвертами приходят; при том такожде уведомлень, что под конвертами чужестранных, письма здесь обретающихся Шведских пленников приходят и отходят»*. И происходит это в тайне от государственной канцелярии, куда пленные шведы должны сдавать свою корреспонденцию. Для пресечения этой тайной переписки в указе было сказано о строгих наказаниях.

Для широкого информирования о содержании данного указа было сказано: *«дабы никто неведением о сем извиниться не мог того ради сей настоящий плакат, по высокому указу Его Царского Величества, везде публиковать, и как, за Его Царского Величества печатью, прибить велено»*.

В этом указ наиболее четко охарактеризовано печатное издание, которое в дальнейшем получило название текстовой или шрифтовой плакат. То что этот указ должен был быть отпечатан на одной стороне листа, свидетельствует указание о том, что плакат следует прибить. Кроме того, подчеркнута и другая особенность плаката его массовое воздействия, но при всем при том аудитория воздействия обозначена точно, так как в указе подчеркивается, чтобы плакат был размещен *«как в Путербургском, так и в прочих почтовых дворах»*.

Интересно и другое – в тексте указа дано четкое разделение указа от плаката, тем самым видно, что указ, хотя и отпечатан на бумаге, – еще не плакат. Плакат – это то, что текст отпечатан крупным шрифтом на одной стороне листа и может быть прибит на почтовых дворах.

Таким образом можно говорить о том, что многие текстовые объявления в петровское время, существовали под названием плакаты.

«Понеже по Его Царского Величества высокому указу, некоторые Его подданные, в котором числе некоторые и из знатных особ, для некоторых Государственных дел и погрешения против Величества заарестованы, и с ними по справедливости, и по розыску поступается, по которому между иным явилось, что к ним некоторые подозрительныя письма под другими конвертами приходят; при том такожде уведомлено, что под конвертами чужестранных, письма здесь обретающихся Шведских пленников приходят и отходят, хотя вышепомянутым Шведским пленным, по воинскому поведению и обычаю явная корреспонденция за отворчатою печатью, когда они те свои письма к надлежащему рассмотрению в Канцелярию Государственную отдают, запрещена не была: того ради по Его Царского Величества высокому указу, от всех чужестранных Держав, при дворе Его Царского Величества здесь обретающихся Министров и прочих в характере суиц, оных Держав служителей, желается, когда они такие письма к помянутым в Государственных делах арестантам, или шведским пленникам, откуда ни будь, или от них для отправления куда под их конверты получать, чтобы они про сущей между Его Царским Величеством и их высокими Принципами дружбе, оныя объявляли, и Генеральному Почтовому управительству отдавали. В противном же случае, ежели то явится: то билет на них от Его Царского Величества, их высоким Принципам жалоба чинена, и сатисфакции требовано».

Его Царского Величества подданным же и чужестранным здесь пребывающим торговым и другим, кроме публичного характера людям, под потеряннем живота и отнятием всего их движимаго и недвижимаго имения повелевается сей указ во всем исполнять, и дабы никто неведением о сем извиниться не мог того ради сей настоящий плакат, по высокому указу Его Царского Величества, везде публиковать, и как в Путербургском, так и в прочих прочтовых дворах, за Его Царского Величества печатью, прибить велено» [2].

Слово плакат упоминается и в других официальных документах. Так в 1720 г. был опубликован указ *«Об учинении котракта с Мисисипскою компаниею в Париже, для размножения Российских рудокопных заводов»* [3].

В данной публикации отмечалось, что данный проект основывается на *«на опубликованную Берг-коллегию 1719 года Декабря 10 дня, и на выданной плакат 1720 Генваря 23 дня»*.

Рассматриваемый указ не имеет указания на день издания, а только год и поэтому можно предполагать, что данный проект является тем плакатом, который упоминается в тексте и что он напечатан 23 января 1724 года. В отношении данного плаката в публикации дается указание, что *«выданной плакат»* предназначался для призывания, т. е. цель данного плаката является агитационная *«для призывания всех чужестранных охотников до рудокопных дел»*.

В этом одном из первых русских текстовых плакатов имелось тринадцать пунктов, в которых излагались условия для привлечения в Россию знающих рудокопное дело людей.

Во втором пункте было заявлено, что искусные рудокопные мастера могут искать руду и металлы в любом месте империи и добытое могут использовать для своей пользы. Однако в третьем пункте было указано, чтобы десятая часть добытых металлов и минералов должна быть отдана государству в качестве оплаты за разработку недр. В этом же пункте было подчеркнуто, что отношении золота, серебра и селитры правила другие и продавать эти металлы и минералы рудокопы должны только государственным организациям, которые обозначены в плакате.

В четвертом пункте сказано, что все другие металлы и минералы после уплаты десятой доли государству могли продавать кому они пожелают, но и в этом отношении пять процентов государству заплатить с дохода.

В пятом пункте разрешалось офицерам работать в горнодобывающих кампаниях. В шестом пункте простым работникам разрешалось рубить лес и строить за деньги кампании. В седьмом пункте определялась власть руководства над простыми рабочими под непосредственным *«вышнему надзору последствовать имеет»* Берг-Коллегии. В восьмом пункте говорилось о том, что *«обыкновенную иностранную морскую пошлину да заплатят, и потом от зеской пошлины и акцизов свободны будут»*. Кроме того, компанейщикам разрешалось не только производить свои продукты питания, но и варить пиво, но только торговать ими они не имели право.

Многие иностранные хорошие мастера не решались ехать в далекую Россию и одной из причин нежелания была опасность того, что русский царь может не отпустить после срока контракта на родину. В плакате подробно сказано о том, что государство гарантирует всякую поддержку тем кто уволился из компании и хочет отбыть на родину. Царь гарантировал свободу выезда.

В десятом пункте каждому иностранному служителю гарантировано было свободное вероисповедание. В случае смерти иностранца вопросы его наследства решает обер-директор и государство к этому никакого отношения не имеет. В одиннадцатом пункте было сказано о том, что если кампания решит организовать фабрику, то государство будет оказывать ему определенную помощь. В последнем пункте иностранцам гарантировалась быстрая юридическая помощь в организации заключения договора.

Таким образом, данный плакат достаточно просто и понятно излагал все аргументы для тех, кто мог воспользоваться предложением русского государства.

Выявленные нами образцы плакатов петровского времени показывают, что плакат в тот период еще не обладал теми характерными особенностями, которые в дальнейшем приобрел шрифтовой плакат. В то время это было скорее объявление, как определял еще в XIX в. В. Даль. Если в XX в. шрифтовой плакат – это скорее лозунг, призыв, состоящий, как правило из небольшого количества слов, то показанные нами плакаты состоят из 266, и соответственно 506 слов.

1. Полное собрание законов Российской империи. № 3209.

2. Полное собрание законов Российской империи. № 3209.

3. Полное собрание законов Российской империи. № 3701.

Чернева Ж. Ю.

Челябинский государственный институт культуры

ВЛИЯНИЕ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Идентификация народа как этноса проистекает из культурного слоя, языка, общей истории. Этническая идентичность формируется у человека в процессе социализации и осознания принадлежности к определенной социальной группе. В России, где человек с рождения привязан к этнически смешанной среде, обретение идентичности часто затруднено. Влияние средового дизайна на формирование национальной идентичности чрезвычайно важно.

В истории дизайна художественное направление «русский стиль» появляется в конце XIX – начала XX в. во время расцвета стиля модерн.

В 1830 г. в Санкт-Петербурге проводится конкурс проектов по реконструкции храма св. Екатерины. На конкурсе выигрывает проект Константина Тона, представленного в «русском стиле», напоминающий московские соборы XV – XVI вв. С этого времени начались в России постройки храмов и зданий в русском стиле.

Одновременно с возведением храма св. Екатерины, строится храм Христа Спасителя в Москве. Проектируя московский храм, архитектор стремился подчеркнуть сходство созданного им образа с могучими кремлевскими соборами. Храм стал крупнейшим зданием города.

В 1839 г. начались строительные работы по сооружению Большого Кремлевского дворца в Москве, законченные в 1849 г. Первоначально Большой Кремлевский дворец и Оружейная палата рассматривались как единый комплекс, предполагалось их одновременное строительство.

Прежде в панораме Кремля доминировали вертикали соборов и колоколен. Отныне их живописную группу уравнивает огромный блок дворца, с его парадными интерьерами залов, поражающих величием и роскошью орнаментальной отделки. Классицистическая композиция ору-

жейной палаты (1843–1851) обрела – благодаря целому ряду «древнерусских» деталей (окна с двойными арками, декоративные наличники и кокошники, покрытые резьбой колонны, выполненные по мотивам резьбы теремов). Весь комплекс гармонично вписался в историческую застройку.

Тема «русского стиля» прослеживается не только в архитектуре. Многие художники-декораторы с большим интересом изучают русское прикладное искусство. «Среди причин повышенного внимания к народному искусству можно выделить три основных. Во-первых, это отражение процессов усиления национального самосознания народов, что приводило к поискам в национальной культуре таких исторических пластов и областей творчества, которые в меньшей степени были затронуты влиянием общеевропейских стилей и отражали самобытные черты культуры народа. Во-вторых, это стремление сохранить те живые традиции народного искусства, которые продолжали существовать в виде кустарных промыслов. В-третьих, это попытки противопоставить малохудожественной массовой машинной продукции изделия, одухотворенные рукой мастера-художника» [1; 3].

Огромный вклад в изучение русского прикладного искусства, внесла Тенишева Мария, открывшая в Талашкино культурный центр. Изучая народное искусство, художники искали новые формы в средовом дизайне, оформляя интерьеры в русском стиле. В своих мемуарах она писала – «анализируя опыт Талашкино, можно, вероятно, утверждать, что здесь сложилось особое духовное сообщество художников, давшее нам ценнейшие произведения искусства. «Наши отношения – это братство, сродство душ, которое я так ценю и в которое так верю» [2].

Художники старались найти некий баланс между стилизацией народных образов и собственными идеями в формообразовании. В Талашкино были организованы учебные и художественно-промышленные мастерские, под руководством С. Малютина. В мастерских принципиально ориентировались на уникальность изделия, избегая их тиражирования. Здесь работали живописцы, М. Врубель, Н. Рерих, И. Репин, К. Коровин и многие другие известные художники. В искусстве проектирования мебели в мастерских работает художник декоративно-прикладного искусства Алексей Зиновьев, который соединил в своем творчестве черты русского стиля и популярного в то время конструктивизма и рационализма. Он оформляет гостиную в доме Тенишевых, где используются мебель выполненная по проектам Зиновьева и Тенишевой. Мария Тенишева не только была организатором, исследователем народного искусства и меценатом, она активно работает в русском стиле, создавая подлинные произведения искусства.

Одновременно с талашкинскими мастерскими в 1878 г. еще одним известнейшим меценатом С. Мамонтовым в с. Абрамцево организуется Абрамцевский художественный кружок. Он объединил многих выдающихся художников того времени И. Репина, В. Серова, В. Васнецова, М. Врубеля. Под руководством Врубеля здесь организуется керамическая мастерская, где изучаются традиционные русские изразцы, и выполняются творческие работы. Эти работы выставляются как на отечественных выставках, так на всемирной выставке в Париже.

В 1920–1930-е гг. во время рождения молодого советского государства шел активный поиск новых форм в искусстве и национальные традиции уходят на второй план. Новые идеи конструктивизма, супрематизма и рационализма беспощадно сметают все традиционные представления об искусстве. Революционные идеи не могли не проникнуть в искусство, полностью стерев все национальные представления о русском искусстве. По мнению Хан-Магомедова «В области предметной среды нужно было, оставаясь художником, усвоить утилитарно-технические требования к формообразованию и в то же время не подчиняться полностью утилитарно-техническим процессам формообразования, а, сохранив их, вывести эту новую область предметного мира в художественную сферу творчества» [1, с. 31].

Последовавшие десятилетия агитационного искусства и тотальное увлечение «американскими и европейскими традициями» в 1990-е гг. уничтожили желание беречь русские национальные традиции. Тяжелый экономический кризис, закрытие в те годы, крупных промышленных предприятий, не могло не сказаться и на развитии дизайна и культуры в целом. И если в 1930–1980 гг. в средовом дизайне мы видим активное использование декоративно-прикладного искусства, основанного на народных художественных промыслах. Это можно увидеть и в оформлении выставок народного хозяйства и в бытовых интерьерах. Но после девяностых годов спрос на изделия художественных промыслов упал в десятки раз, вкусы изменились, и большинство промыслов практически прекратили свое существование. Несомненно, развитие искусства не может стоять на месте, нужен постоянный поиск новых форм. Но и тотальное увлечение западным искусством уничтожает нас как носителей национальной идентичности.

В последнее время все чаще отечественные дизайнеры стали обращаться к народным мотивам, как стилеобразующим, и формообразующим образам для проектных идей. Например, экспозиция в Париже в 2010 г. на Русской национальной выставке, приуроченной к году России во Франции, гигантских матрешек, являющихся своеобразным символом России. Автор экспозиции известный сценограф Борис Краснов. Матрешки являются не только символом народного искусства, но и представляют разные школы декоративно-прикладного искусства [3].

Еще один отечественный дизайнер Виталий Ставицкий, оформляя Русский павильон на EXPO 2015 в Милане, использовал символ матрешки, соединив его с еще одним символом России – русским медведем. Графика, которую использует дизайнер Ставицкий в оформлении стендов, символизирует бескрайние просторы родины, многообразие культурных традиций. Присутствует и некоторая доля иронии в образе медведя, он не кажется агрессивным, а формообразующие объем очертания матрешки усиливают мягкость придуманного образа. При этом образ выглядит очень современным.

Обращение к культурно-историческим истокам современного общества сегодня характерно не только для России. Знаковые фрагменты орнамента, национальная символика находят свое отражение и в работах знаменитых дизайнеров. Необходима ответственность дизайнера-проектировщика для создания качественного продукта дизайна. Здесь необходим и набор знаний традиционной культуры, и владение высокими профессиональными качествами, для того чтобы проект не превратился в этнический китч, что особенно заметно в графическом дизайне. Немногим дизайнерам удастся найти эту золотую середину, но есть совершенно уникальные дизайнеры, сумевшие отыскать свою русскую тему.

Иначе обстоит дело с архитектурной средой – она немыслима без тесного сосуществования самой среды обитания, ее заполнения и осуществления различных видов деятельности и людей, наполняющих эту среду. Увлечение в 1990-е гг. коттеджным строительством породило огромное количество поселков городского типа с разностилевой архитектурой. Стало необычайно модным проектировать коттеджи в различных стилях, таких как прованский, скандинавский, стиль «шале» и других, забывая исконно русские традиции обустройства дома. Традиционно русская изба устраивалась таким образом, что каждый элемент пространства, был продуман для мелочей. Наиболее типичным для России был дом, состоящий из теплого помещения с печью и сени, которые служили своеобразным тамбуром между холодом улицы и теплом избы. Существовало такое понятие, как «красный угол» (важный ориентир внутреннего пространства избы). Продумывалось все от мелочей быта до предметов мебели. Таким образом, русская изба, с ее особым, хорошо организованным пространством, мебелью, убранством и утварью, была единым целым, составляющим целый мир для крестьянина. В последнее время архитекторы и дизайнеры стали все чаще обращаться к национальным традициям в проектировании и обустройстве интерьера в русском стиле. Это создает благоприятную среду для нашей идентификации и сохранения национальных традиций. Средовые объекты чрезвычайно важны для воспитания художественного вкуса и сохранения тех традиционных ценностей, которые так сегодня, в условиях тотальной глобализации, необходимо сохранить. И если с элементами графического дизайна, выполненными в русском стиле, человек контактирует не столь продолжительное время, то в средовом дизайне он сам является частью этой среды. Поэтому проектированию объектов средового дизайна в национальных традициях следует уделять особое внимание.

-
1. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. – СПб.: Лениздат-классика, 2014. – 480 с.
 2. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 424 с., ил.
 3. Год России во Франции. Навигация по выставке. – URL: <http://gcp.com.ru/ru/>.

Раздел IX

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ И НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ СОВРЕМЕННОГО ПРАЗДНИЧНОГО БЫТА: АРХАИКА И МОДЕРН

Березин А. И.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ТРАДИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СТРУКТУРЕ ДЕТСКИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫХ ПРАЗДНИКОВ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

Ученые, философы, искусствоведы, социологи, фольклористы, исследуя традиционные и современные процессы развития культуры, каждый раз утверждают тезис: «Проблемы изучения, возрождения и сохранения традиционной культуры стоят очень остро. Традиционная народная культура обречена на вымирание». С этим можно согласиться отчасти.

Когда мы говорим о возрождении, сохранении и развитии традиционной культуры, в частности, календарно-обрядовых праздников, мы всегда сталкиваемся с вопросом традиционности и современности и их соотношения в повседневной практике.

Нам представляется, что проблема достаточно надуманная. Нельзя все время возрождать и сохранять, необходимо развивать в новых условиях бытия.

Известно, что традиция – это то, что перешло от одного поколения к другому, что унаследовано от предыдущих поколений. К ним относятся идеи, взгляды, обычаи, вкусы. Традиции передаются в устной, письменной, действенной форме.

Вместе с тем традиции не столь традиционны, как многими утверждается. Традиции представляют собой подвижную систему, которая регулируется, изменяется потребностями человека. Рядом с традицией всегда возникает новация.

Проблема состоит во взаимодействии традиций и новаций. Несмотря на свою устойчивость традиция неизбежно подвержена трансформации. Традиция и новация всегда взаимосвязаны. Традиция изначально возникает как новация, а новация не может вечно оставаться новацией. Традиции всегда трансформируются во времени, сохраняются, наполняются новым смыслом и содержанием. Кажется не состоятельными категорические суждения о разрушении традиций с расширением информационных технологий, в том числе и праздничных традиций.

Календарно-обрядовые праздники занимают свое законное место в системе существования различных направлений праздничной культуры в обществе, в частности, в России.

Рассматривая проблемы традиционности современных календарно-обрядовых праздников необходимо говорить не о традиционности как таковой, а о сохранении и использовании их традиционных элементов.

Все традиционное в календарно-обрядовых праздниках является источником для режиссеров-практиков. Проблемы в их деятельности лежат в иной плоскости. Для режиссера необходимо: глубокое изучение и знание фольклорного и традиционного материала; адаптация его в современных социально-культурных реалиях; нахождение современной зрелищной формы, соответствующей его содержанию; адекватное использование традиционных элементов в современных праздниках.

Речь идет о режиссерском подходе в решении того или иного праздника.

Известно, что календарно-обрядовые праздники формировались во времена языческой культуры верований, почитаний и поклонений. До наших дней сохранились праздники, в которых язычество переплелось с христианством, православием. Идеологическая двойственность и структурность содержания дают нам основание в режиссерской практике достаточно свободно использовать традиционные элементы в проводимых праздниках.

Время отсеяло многие ранее почитаемые народом праздники, сохранив для нас весьма небольшой их круг:

Зимний цикл: Новый год, Колядки, Крещение, Рождество.

Весенний цикл: Масленица, наиболее празднуемая и Пасха.

Летний цикл: Троица, Ивана Купала, Медовый Спас, Яблочный Спас.

Осенний цикл: Покров.

Во всех этих праздниках переплелось мистическое, религиозное и народно-шутовское.

Рассмотрим традиционные элементы народного праздника, которые чаще всего встречаются и используются режиссерами в повседневной практике. Многие из них утратили свое первоначальное предназначение и назначение. Однако использование традиционных элементов в праздниках календарного цикла, придает празднику особую неповторимость, демонстрирует национальную культуру поведения, повышает интерес к его содержанию, мотивирует зрителей к активному участию в действии, к проявлению своих творческих способностей, тем самым приобщает к народной культуре, делает праздник запоминающимся.

Рассмотрим варианты традиционных элементов календарно-обрядовых праздников.

Предметы быта: доска, палка, топор, пила, ведро, сноп, чарка, пояс, ремень, веник (голик), полотенце (рушник), серп, коса, горшок (кринка), сани (дровни), колесо, половик, лукошко (корзинка), каравай, свеча, веревка, канат.

Музыкальные инструменты: жалейка, сопелка, трещотка, гармошка, свистулька, гудок, пила, стиральная доска, барабан, бубен, колокольчик, балалайка.

Песни: хороводные, плачи, плясовые, игральные, колядки, заклички, частушки.

Танцы: хоровод, перепляс, кадрили.

Костюмы: сарафан, чуйка (из дерюги), шуба, козья маска, медвежья маска, галоши, лапти, валенки, тулуп, голицы (кожаные рукавицы), рубаха, пояс, малахай, туфли, онучи (портянки).

Головные уборы: платок, шаль, ермолка (круглая шапочка), кокошник, папаха, венец из цветов, венец из ткани, фуражка, треух (шапка ушанка), колпак.

Герои: Масленица (Кострома), Снегурочка, Дед Мороз (Дед Корочун), Скоморох, Петрушка, Черти (нечистая сила), Весна-красна, животные (медведь, лиса, петух, волк, корова, лошадь).

Напитки и угощения: каравай, шаньги (ватрушки), пироги, хлеб, соль, яблоки, мед, медовуха, яйца, сушки (баранки), брага, извар (компот из фруктов и ягод), сбитень, блины, ягоды, грибы, рыба.

Тексты: загадки, пословицы, поговорки, байки, дразнилки, заклички, легенды, мифы, сказки.

Представления и игры: Скоморошина, медвежья потеха, петушинные бои, вертеп, игры-хороводы, вечерки-посиделки, прятки, кулачные бои, кукольные представления, игры сюжетные и ролевые, орлянки, взятие зимнего городка, качели, карусели.

Задача режиссера отобрать традиционные элементы, имеющие отношение к тому или иному празднику и адекватно включить в его структуру.

Любое приобщение к традиционным традициям, пусть и через их элементы, происходит с детского возраста.

Возможно несколько вариантов такого приобщения.

- *Праздник для взрослых с участием детей:* через участие в действиях, играх родителей вместе с детьми; организация в рамках праздника отдельной площадки для детей с понятными им героями, которым он верит, участие детей в игровом действии.

- *Праздник с детьми и для детей:* дети сами под руководством старших готовят праздник для своих сверстников (школа, поход, лагерь отдыха); простой сюжет, адаптированный для возраста; минимум традиционных элементов, знание их содержания и назначения; текст, адаптированный к их возрасту, но не меняющий сути происходящего; игровое начало, проигрывание сюжета с действующими лицами; активное вовлечение зрителей-сверстников в подготовку и проведение праздника.

- *Праздник для детей:* адаптированный сюжет для восприятия и ограниченный во времени; музыкальное решение в сочетании традиционного и современного; сочетание и взаимодействие героев традиционных и современных; активное вовлечение детей в действие; всегда положительный финал.

На любом празднике детям должно быть понятно: что происходит, какова его роль в этом празднике, что означает сегодня слово, костюм, знак, предмет и т. д., использованные в качестве традиционных элементов.

Таким образом, мы можем констатировать, что использование традиционных элементов в календарно-обрядовом празднике для детей или с участием детей должно быть: интересно и понятно детям их содержание и современное значение; носить игровой характер, с проигрыванием праздничной ситуации; носить элемент новизны; вызывать в детях удивление.

Регулярность и повторяемость праздника формирует в детях поведенческую культуру, повышает интерес к народному творчеству, дает импульс к саморазвитию творческого потенциала ребенка.

АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНЫМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИИ Т. А. УСТИНОВОЙ («СМОЛЕНСКИЙ ГУСАЧОК»)

Одной из актуальнейших задач в наше время является собирание, фиксация, изучение фольклора в условиях осознания опасности потери богатейшего наследия народного искусства, традиций русского фольклора во всем его жанровом многообразии. Фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, важным фактором социальной экологии, отражая жизненный опыт народа, творчески обобщая и осмысливая его и в этом качестве способствуя культурному «выживанию» человека. Велика роль в данном процессе и фольклорного хореографического искусства, не только как арсенала выразительных средств, но и как своеобразного источника «живой воды», оплодотворяющей фантазию художника. Знакомство с богатством танцевального творчества народов и сейчас служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Именно поэтому сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов.

Вопросами сохранения и совершенствования народной культуры занимались ведущие исследователи, такие как Г. П. Гусев, А. В. Ширяев, В. М. Красовская, А. А. Климов, А. В. Лопухов, Т. С. Ткаченко, В. И. Уральская, Т. А. Устинова и др. Проблемы сохранения и развития народных традиций в области народной хореографии изучали М. Н. Бачинская, А. А. Борзов, А. А. Климов, О. Н. Князева, А. Н. Руднева, В. И. Уральская, Т. А. Устинова, М. С. Чернышов, Э. И. Шумилова и мн. др.

Важным аспектом сохранения бытующих сегодня народных танцев являются процессы фиксации хореографического материала, такие как практическое освоение, кинофотосъемка и запись хореографического текста, также запись музыки и текста песен, с обязательной фиксацией условий бытования, рассказов-характеристик танца исполнителями, комментариев самого разного характера. Другим архиважным аспектом является интерпретация и обработка хореографического материала, обусловленного многими причинами:

1) в народе танцевальное действие несёт импровизационный характер, необходимость многократного исполнения на сцене требует организации исполнителей, закрепление на сцене постоянной композиции;

2) танец в народе исполняется обычно в кругу, для себя и не рассчитан на зрителей. Перенос на сцену нужно перестроить композицию раскрыть рисунки, но не злоупотреблять, не ломать традиционного построения;

3) следует совершенствовать, но не искажать, а сохранять основу фольклорного танца (кадриль, перепляс, пляска) сохранять особенности;

4) в фольклорном танце не выражена соразмерность частей во времени, отсюда сильные длинноты в исполнении отдельных фигур, движения многократно повторяются, что не может иметь место в сценическом варианте. Требуется сокращение его продолжительности, введение в определённые временные рамки всех его частей и композиции в целом. Балетмейстер должен постараться вместить в короткое сценическое время всё лучшее и типичное для первоисточника;

5) при сценической обработке балетмейстер должен учитывать построение танца по законам драматургии;

6) фольклорные варианты имеют много примитивных движений, которые часто повторяются, поэтому их нужно усложнить, сделать более выразительными и разнообразными. Но усложняя лексику нужно сохранять её особенности не искать манеры и характера исполнения, не вносить чуждых элементов;

7) в народном варианте нет единства в исполнении, в таком виде танец не будет иметь успеха у зрителей, поэтому требуется обработка ансамблевости;

8) балетмейстер вправе обогатить фольклорный образец привнесением определённого сюжета. Важно чтобы он был основан на обрядах или обычаях народа, либо раскрыв народные образы;

9) музыкальный материал, на котором строится фольклорный танец, как правило, содержит лишь основную мелодию, лишённую развития. Необходимо сделать музыкальную обработку, инструментовку, но сохранить характер, стиль, типичную форму первоисточника;

10) костюм варьируется в пределах допустимого, оставить основные линии кроя, ту же цветовую гамму, но приспособить к движению. Сочетание цветов для сцены можно сделать ярче, какие-то детали укрупнить;

11) уловить в первоисточнике и отразив в произведении эмоциональность и образный строй народного фольклорного танца.

Кропотливой работе по сохранению традиций русской традиционной хореографии была посвящена деятельность Т. А. Устиновой (1909–1999), бывшей в разные годы руководителем танцевальной группы, актрисой-танцовщицей Московского театра юного зрителя, главным балетмейстером ГАРНХ им. М. Е. Пятницкого.

Вся жизнь Татьяны Алексеевны – это творческие поиски, сочинения, работа с композиторами, концертмейстерами, профессиональными актерами, самостоятельными танцорами, работа неустанная, но радостная и по тому желанная.

Куда только не забиралась Устинова для встреч с народными танцорами, собирая и записывая фольклорные танцы. Но начала все же с родных мест Тверской области. У земляков находила те танцы, что запоминались еще с детства.

Ее первые сценические танцы, можно сказать, были перенесены из деревни, которые она знала прекрасно. И не просто знала, она перетанцевала эти пляски, переплясы, кадрили на деревенских пятачках, а потом один за другим пошли танцы разных областей: «Девичий хоровод» (Воронежская), «Давыдовская кадрили» (Ярославская), «Тимоня» (Курская), «Московские хороводы» (Московская), «Северные хороводы» (Архангельская), «Гусачок» (Смоленская), «Матаня» (Орловская), «Змейка» (Рязанская), «Напарочка» (Вологодская), «Золотая цепочка» (Сибирь), «Кружилиха» (Тульская), «Дошечки» (Пензенская).

Для аналитической работы был использован фольклорный танец Смоленской области – «гусачок». О котором Т. А. Устинова говорила следующее: «Без образа нет танца, да и не может быть. Если не возникает образ, остается набор движения... Я всегда советую обратить внимания на то, как по-особому, по-танцевальному подходит к решению образу народ в своем творчестве. В народном танце живет обобщение, осмысленное отношение к событиям жизни и, если иллюстративные моменты встречаются, то лишь как обдуманый прием в общем решении танца.

...Конечно, танцоры пользуются приемами, имитирующими походку, полеты, повадки гусаков и гусынь. Но это не просто подражание и изображение птицы, а в данном случае игра – пляска, где условием ее является наиболее удачное подражание птицам, а в соревновании-переплясе торжествуют ловкость, выдумка в мастерстве изображения гусачка» [4, с. 11].

Гусачок – традиционная групповая пляска, известная по всей средней полосе России, но лучший вариант – на Смоленщине. Это веселая, задорная, увлекательная пляска, исполняемая с юмором, сопровождается пением частушек. Участник пляски подражает движениям гусей, их походке «вперевалочку» [2, с. 288].

Сравнивая фольклорный танец из книги Т. А. Устиновой «Избранные русские народные танцы» и видеоматериал сценической композиции хора им. Пятницкого можно сделать вывод, что запись фольклорного танца интерпретирована для сцены: в сценическом варианте используется более сложная лексика, более техничные коленца, но сохраняется элемент импровизации. Хореографическая композиция развивается за счет образных движений, ритмического насыщения в музыке.

Образность движений выражается в подражании повадкам гусей: то взмахивают руками, точно крыльями, то высоко подпрыгивают, словно хотят взлететь, то покачиваясь и переваливаясь с боку на бок, изображают походку птиц, положения и движения рук.

В ритмическое насыщение музыки входят: ритмический рисунок, динамику, темп.

«Смоленский гусачок» также упоминается в работах таких авторов, как К. Я. Голейзовский, Н. И. Заикин, Н. А. Заикина, А. А. Климов [1–3].

Таким образом, создание фольклорного сценического танца – это не просто перенос тщательно выученных движений и рисунков на сцену – это процесс воссоздания атмосферы жизни танца, его дыхания и того таинства общения исполнителей, которое в нем рождается, обуславливая его ценность и необходимость.

В современных условиях все более осознается опасность потери богатейшего наследия народного искусства, традиций русского фольклора во всем его жанровом многообразии в контексте региональной культуры, в её исторической динамике.

Смотря один танец на сцене, мы верим в его правду, он для нас живой организм, а, смотря другой, мы воспринимаем лишь его схему, более или менее интересные элементы, более или менее зрительно приятных исполнителей, а не живое целое – танец.

Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, ограниченное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей основой для создания русского народно-сценического танца, так как за счет бережного отношения к местным особенностям и традициям обогащается национальная манера исполнения, создаются гениальные образцы русского народного танца.

1. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский; общ. ред. и послесл. М. Левина. – Москва: Искусство, 1964. – 368 с.
2. Заикин, Н. И. Областные особенности русского народного танца: учеб./ пособие / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина; Орловский государственный институт искусств и культуры. – 4.2. – Орел, 2004. – 668 с.
3. Климов, А. А. Основы русского народного танца: учеб. для студентов вузов искусств и культуры. – Москва: Изд-во Московского государственного института культуры, 1994. – 320 с.
4. Устинова, Т. А. Избранные русские народные танцы / Т. А. Устинова. – Москва: Искусство, 1996. – 593 с.

Гуд Н. И., Гуд П. А.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

РУСАЛЬНАЯ НЕДЕЛЯ В БЕЛАРУСИ

Весенний календарь белорусов завершался обрядностью русальей недели, получившей название *сёмуха* (*сёмик*), «граная неделя», или «разгары». *Сёмик*, т. е. седьмой четверг после Пасхи, праздник в честь русалок.

Русалья неделя, отмечаемая восточными славянами, а также народами Сербии, Черногории, Словении, Хорватии, Болгарии и Румынии, живущими по побережью Дуная, является древним общеславянским праздником, в котором тесно переплелись культ растительности и предков.

Языческая сущность русалий, раскрывающаяся уже в первые русских летописях, достаточно четко прослеживается по этнографическим данным Беларуси XIX в., сохранившим наиболее архаичные представления о русалках и формы русальных обрядов. Так, например, в Гродненской губернии образ русалки принял черты полудницы – полевого духа, который живя в реках, озёрах, болотах, на деревьях, выходит в поле, когда зацветает рожь и стережет, чтобы «никто не ломал колосьев, не обтрясал росы». Кроме того, повсеместно сохранившиеся элементы русальных обрядов – плетение венков, украшение зеленью и цветами, свидетельствуют об изначальной связи русалок, прежде всего, с культом растительности. Так в с. Дубровка Гомельской области венки, которым приписывали апотропеическое свойство, разрывали и осыпали ими огородные грядки, чтобы на капусте не было червей. Подтверждением взгляда на образ русалки как охранительницы растений является также и то, что в Беларуси, как и в некоторых районах южной России, проводы русалок совершали в ржаное поле, что находит отражение в песнях:

У ядроном жыце
Там русалкам жыци

или

Приведу русалок
В зиленаю жыто.

Одной из функций русалок согласно народных поверий в Пинском уезде, являлось катание яиц во ржи, что подчеркивает образ русалки как духа плодородия, который путём катания стремится передать земле плодоносящую силу яйца. Аналогичные взгляды на русалку как охранительницу полей, отмечены и у других народов. Например, в южной России, в обряде проводов русалок изображали мужчины, они прятались во ржи и, когда к полю приходили женщины и девушки, старались ударить их кнутом, т. е. отогнать от поля.

В болгарских поверьях считалось, что русалки раз в год приходят, чтобы опылить колосья и напоить поля водой. Во время празднования русалии в Болгарии из села в село ходили дружины русальцев, увенчанных цветами: считалось, что где пройдут русальцы, там нивы зацветут и заплодородят.

Сопоставление русальей обрядности у славян приводит к выводу, что генезис русалий восходит к древним божествам плодородия.

Очевидно, не без влияния церковных проповедников, говоривших о древних божествах как о бесах, русалки стали превращаться в существ, вредящих человеку, которых надо остерегаться.

В народе стали считать, что русалки могут посылать на поля сокрушительные бури, проливные дожди и разрушительный град, а также воровать у крестьян, которые ложатся спать без молитвы и поэтому против них начали применять различные защитные действия. Например, на Витебщине, в течение русальей недели запрещалось стирать бельё, иначе град побьёт поля; на Полесье в качестве оберега от русалки применяли прыжки через костёр, на Гомельщине – уничтожение одежды русалки, или сожжение русальего венка, а также чучела русалки; в Бобруйском уезде – завивание венков и исполнение русальных песен.

В результате изменений в народных представлениях под воздействием христианской церкви, русалки стали отождествляться с негативными мифологическими персонажами – ведьмами, колдуньями, чаровницами, что особенно явственно проступает в поверьях украинского народа, и их стали изгонять из села. Согласно народным поверьям, в русалок превращались утонувшие девушки, некрещенные младенцы, выкидыши, незаконнорожденные, самоубийцы, а также проклятые родителями девушки, не заслужившие прощения. Начинались проводы русалок сбором участников, который проводился после захода солнца за околицей села, или во дворе какого-нибудь хозяина. Задачей сбора участников являлась подготовка к карнавально-игровому действию. С этой целью каждая девушка готовила для себя нарядный белый сарафан с монистами, переплетала волосы лентами и плела венок. Затем начинались выборы русалки, роль которой доставалась высокой девушке с длинными волосами. Русалке распускали волосы, надевали на голову венок, который плели коллективно, украшали её лентами и цветами или же березовыми ветвями. Очень красочным выглядело украшение русалки на Гомельщине, где исполнительнице главной роли венки надевали на голову, на шею и на руки. Костюмом русалки в одной местности являлась нижняя рубаха, в других она была совершенно нагая, только плечи голой русалки набрасывали андарак (юбку).

Вместе с тем в с. Юровичи на Гомельщине, вместо русалки делали соломенное чучело, которое наряжали в тряпье, а в Дятловицком районе (на Гомельщине), наряду с украшением девушки – русалки и изготовлением соломенного чучела выбирали молоденькую девочку на роль дочери русалки. В с. Завидовка на Гомельщине проводы русалки принимали игровой характер: когда русалка гонялась за девушками, те старались сорвать у неё с головы венок, который затем сжигали на костре. В этом воплощении явно проступает состязательный элемент, когда девушка, стремясь быть непойманной, пытается забрать венок у русалки, т. е. вступает с ней в игровую борьбу, не боится её. И, наконец, настоящим народным гулянием предстает обряд проводов русалки в южной Гомельщине. Действенная структура этого обряда такова: юноши раскладывали костер и прыгали через него, затем девушки бросали в костёр свои венки и разбегались. Русалка старалась поймать девушку и та, которую она ловила, все щекотали. Затем заводили разные игры. Таким образом, обряд проводов русалки превратился в развлечение, выливавшееся в народное гулянье.

Обряды русальной недели на территории Беларуси во многом сохранили элементы древнего праздника: массовый характер действия, игровые театрализованные фрагменты, музыкальное исполнительство, песни, танцы. В XIX столетии обряд проводов русалки уже утратил магическое значение и превратился в народное гулянье. В простейших игровых формах этого обряда ярко проявилось самостоятельное творчество всех его участников, здесь не было разделения на участников и зрителей, действие носило массовый характер и имело состязательную направленность, своеобразный конкурс костюмов и венков, конкурсная система выбора русалки, игра в «ловушку», прыжки через костер, массовое исполнение песен.

После обряда проводов русалки повсеместно в Беларуси прекращали исполнение весенних песен, так как этим праздником завершался весенний цикл белорусского земледельческого календаря.

-
1. Агапкина, Т. А. Мифологические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. – М., 2002.
 2. Барташэвіч Г. А. Беларуская народная паэзія веснавага цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мн., 1985.
 3. Виноградова, Л. Н. Мифологический аспект полесской русальной традиции / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. – М., 1986.
 4. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М., 2000.
 5. Зеленин, Д. К. Избр. труды: Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин. – М., 1995.
 6. Земляробчы календар: абрады і звычэй. – Мн., 1991.
 7. Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М., 1987.

8. Савіцкі, У. М. Міфапаэтычная сістэма і поліфункцыянальнасць русальнай традыцыі беларусаў у агульнаславянскім кантэксце (генезіс, семантыка, архаічная мадэль) / У. М. Савіцкі. – Мн., 2004.
9. Савіцкі, У. М. Русальная традыцыя беларусаў / У. М. Савіцкі // Беларусы. – Т. 7. Вусна-паэтычная творчасць. – Мн., 2004.
10. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – М., 1987.

Гутько О. Л.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Фолитарик В. В.

Ивановский центр культуры и народных ремесел Брестской обл.

СВАДЕБНЫЙ КАРАВАЙ «УДОД»: ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Традиции выпечки свадебного каравая, бытовавшие в культуре белорусского полесского региона в XX в., перестали быть востребованными в современное время. Это связано с процессами индустриализации культуры, исчезновением традиционного сельского образа жизни, стремлением к прагматическим и рациональным ценностям, составляющим идеал современной массовой культуры. У молодых нет потребности выпекать каравай в соответствии с обрядовыми традициями, поскольку в современной свадьбе доминируют европейские образцы организации и проведения торжества, создающие атмосферу романтичности и возвышенности чувств. Тем не менее процессы массовизации культуры обладают и обратным эффектом – стремлением к восстановлению обычаев работниками культуры, изучающими традиции, равнодушными к их забвению, что позволяет удерживать равновесие традиций и инноваций, восстанавливать обряды, которые становятся «ненужными» в настоящее время.

Цель статьи – выявление знаково-символического пространства обрядовой выпечки и выкупа свадебного каравая «Удод» дружиной молодого (жениха).

Свадьба как в фольклорной традиции, так и в настоящее время – это встреча двух семей, двух родов, когда решается будущая жизнь молодых. Один из важных этапов белорусской свадьбы – это выпечка каравая. Каравай на свадьбе не был один. Каравай невесты выпекался в форме круга, каравай жениха – в форме полумесяца. Бытовало поверье, что «каравай предсказывал судьбу молодых, это своеобразная книга их жизни. Например, большая трещина посередине каравая предсказывала неудачный брак. Как правило, каравай обладал трехуровневой композицией, что полностью повторяло мифопоэтическую модель мира или символизировало родовую связь. Нижняя широкая часть каравая – символ рода, в котором происходила свадьба, средняя часть символизировала семью, в которой родились жених или невеста, верхняя часть – пара голубей, «шишечки», «зверьки» – это доля молодых, ее сберегали на протяжении совместной жизни» [1]. Отметим, что ни один из караваев сами молодые не пробовали на вкус. В этом заключался смысл жертвоприношения, совершаемый молодыми. Гости же каравай выкупали, и тем самым также совершали жертвоприношение.

Выпечка свадебного каравая – это обрядовое действие, проводимое женщинами. Главным условием выбора каравайницы был ее социальный статус – она должна быть замужней женщиной с детьми. Выпечка каравая проводилась в полной тишине. Все предметы, которыми пользовалась каравайница, наделялись магической, заговорной силой. К примеру, вода, в которой мыла руки каравайница, выливалась под вишню с приговором: «Чтоб вишни расцвелися, молодые разжились». Сам каравай, процесс его выпечки обладал магической силой прорицания будущей жизни молодоженов. Каравайница Нина Петровна Фолитарик (02.04.1947 г. р.) из деревни Стайки Ивацевичского района Брестской области рассказывала случай постоянного подгорания каравая в печи на одну из свадеб, сколько бы раз каравайницы ни зачинали замешивать тесто заново. Впоследствии оказалось, что это семья была бездетной. Рассказ каравайницы лишь подчеркивает мысль, что все окружающие, да и сами каравайницы, верили в магическую силу обрядовой выпечки каравая.

Уникальный обряд выпекания каравая для дружины молодого бытует в Ивацевичском районе Брестской области на Беларуси. Этот каравай называют «Удод», поскольку он имеет форму крупной птицы.

Нина Петровна Фолитарик, как каравайница во многих поколениях, показывала выпечку свадебного каравая «Удод». Обрядовая выпечка Удода – каравая, предназначенного для

дружины молодого – была обращена к магическим силам, сохраняющим мужское здоровье. Дрожжевое тесто формировалось руками каравайницы сразу в продолговатую форму, напоминающую мужское начало, а затем завязывалось в округлый узел. Из узла создавался корпус птицы, голова, гребень, клюв, большой хвост и крылья, обозначались спичками глаза. Символический элемент в каравае «Удод» – в середину узла (корпуса птицы) закладывалось сырое яйцо, которое запекалось в каравае. Каравайница, показывающая замес и создание удода из теста перед внуком на видео, целенаправленно отказалась положить сырое яйцо в каравай «Удод». Она вкрутила в каравай пустую скорлупу от яйца, приговаривая: «Это же не свадьба, что надо яйцо класть». Тем самым подчеркивалась вера каравайницы в обрядовое действие выпечки удода.

Сохранились воспоминания людей, которые видели или проводили выкуп свадебного караваея «Удод». Со слов каравайницы Марии Викторовны Вознищик (24.12.1932 г. р.) из деревни Хороща Ивацевичского района Брестской области (Республика Беларусь), каравайницы переодевались в мужские костюмы лекарей или солдат, становились в красный угол около икон, прямо около молодых, и начинали перепалку с парнями за выкуп Удоды. Каравайницы хотели получить за Удоды побольше денег, а дружина молодого стремились выкрасть Удоды даром или выкупить за незначительную сумму. Торг мог привести к тому, что каравайницы, рассердившись на дружантов, бросали Удоды в толпу и тот, кто его ловил, на многие годы надеялся мужской силой. Обычно каравай «Удод» делили среди всей дружины молодого. Каждый отщипывал ломоть от каравайной птицы.

Нина Петровна Фолитарик уточняет, что в деревне Стайки каравайницы не переодевались в мужские костюмы, а лишь были заинтересованы в продаже «Удоды» дружине молодого.

Выделим характерные особенности обряда на основе приведенных фактов и описаний:

- «Удод» – каравай в форме птицы, он выпекался для дружины молодого; обряд встречался в регионе Западного Полесья (Ивацевичский район Брестской области, Республика Беларусь); в этот каравай закладывается магическая сила мужского начала;

- символ мужского начала в каравае «Удод» подчеркивается при замесе теста как бесформенной массы, позволяющей заново создавать бесконечное количество вариантов будущего; каравайное тесто рассматривается как состояние перехода молодых от одного социального статуса в другой, что и предвещает им судьбу;

- нежелание каравайницы закладывать сырое яйцо в тесто караваея «Удод» во время съемок видео, когда не проводился свадебный обряд, а была демонстрация, акцентирует веру людей в обряд, в силу действий, которые происходили при замесе, выпечке и выкупе караваея.

1. Вясельны каравай / Дрэва Сусьвету. Традыцыйны сьветагляд. – Режим доступа: <https://drevasusvetu.wordpress.com/2009/10/09/вясельны-каравай/>. – Дата доступа: 18.12.2017.

Дубских Т. М.

Челябинский государственный институт культуры

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ – ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

В процессе обучения в вузе преподавание народно-сценического танца – один из важнейших источников формирования этнокультурных ценностей. Ценности рассматриваются как воплощение идеалов и представлений об эталоне. Этнокультурные ценности – это регулятивные компоненты национальной установки, не зависящие от конкретного человека и определяющиеся культурой. Культура конкретного этноса (этнокультура) определяется как культура людей, связанных между собой происхождением, общностью языка и совместной хозяйственной деятельностью. При этом этнос понимается как исторически возникший вид устойчивой социальной группировки, представленной племенем, народностью, нацией [2].

Одним из важнейших моментов становления личности является формирование ее собственной системы ценностей и ценностных ориентаций. Для расширения теоретической базы профессиональной подготовки и формированию этнокультурных ценностей у студентов-хореографов принципиально важное значение имеет формирование необходимости познаний первооснов народно-сценического танца – народной танцевальной культуры во всем ее многообразии. Поскольку непосредственных контактов с образцами народной танцевальной культуры в условиях учебного процесса не предусмотрено, прикосновение к ней возможно лишь опосредованно – через литературные источники, символические и видеозаписи танцев.

Интерес к народно-сценическому танцу проявляют специалисты, владеющие сложившейся терминологией (в разных областях знаний) в области этнографии (танец этнографический), фольклористики (танец фольклорный), истории и истории искусств (танец народный, танец бытовой), искусствознания и т. д. Именно из исследований народных танцев этнографами (Г. Ф. Богдановым; В. Всеволодским-Гернгроссом; С. Лисициан и ее учениками Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатрян, К. Н. Гасановым, Г. Я. Власенко и др.) пришел термин «танец этнографический». Этнографы проделали огромную работу по сбору фактографического материала, записи народных танцев и реконструкции их мифологических основ, выявлению символики, знаковости сюжетных танцев, игровой основы танцев бытовых, эволюции танцев во времени и т. д.

От краеведов и фольклористов (О. М. Герасимов, Г. Х. Тагиров и др.) ведет начало термин «танец фольклорный». Фольклористов-краеведов интересует, прежде всего, история того или иного «малого» народа, живущего на территории огромной России (мари, татар и др.), присущие им обычаи, хозяйственный уклад, верования, культура в целом в ее временной динамике.

Историки и историки искусств (Т. В. Прутова, Л. А. Шамина и др.) пытаются реконструировать развитие танца на фоне общественных явлений, зависимость танцевальных явлений, в том числе бытовой культуры, от политических влияний. Особенно это касается 20–30-х и 40–70-х гг. XX в., когда все виды культуры жестко контролировались партийным аппаратом. У авторов-историков нередко появляется словосочетание: «танец бытовой» (в противовес профессиональному), с его разновидностями: танец сельский, городской (конец XIX – начало XX в.), рабоче-крестьянский, пролетарский (20–30-е гг. XX в.). В этих работах есть сведения, позволяющие проследить зарождение сценических танцев на базе народных в театральных митингово-концертных представлениях, с одной стороны, и зарождения и развития клубной самодеятельности, с другой стороны. В работах по искусствознанию (А. А. Соколов-Каминский, А. С. Фомин) появляются элементы систематизации терминологии танцеведения, т. е. просматриваются общие контуры теории, в которой народно-сценический танец занимает место одного из видов танца как такового (либо присутствует неявно). Так, А. С. Фомин, классифицируя виды танцев, выделяет два основных типа: «игровой» и «зрелищный», с подтипами «пляска», «хоровод», «танец». В «Типологии танца» он выделяет: обрядовый, светский, балетный, и эка танец (танец будущего). Характеризуя исполнение танца, А. С. Фомин называет «самодеятельный (примитивный)» и «профессиональный (совершенный)». Если следовать этой классификации, то все народные (самодеятельные) танцы следует оценивать как «примитивные», что крайне спорно. Но сама классификация танцев попытка А. С. Фомина заслуживает уважения как важный шаг к формированию теории танцеведения. Несравненно серьезнее и глубже подход к выявлению природы народно-сценического танца, сформулированный в уже упоминавшейся статье А. А. Соколов-Каминского «Танец». Воспроизведем этот фрагмент без сокращений: «Классификация танцев осуществляется по одному или нескольким признакам, принимаемым исследователями за основные. Различаются, например, фольклорный, бытовой, самодеятельный и профессиональный танцы. В фольклорном танце существуют пласт традиционных народных танцев и образцы более поздние, в известной мере, вторичные, испытавшие влияние городской, фабрично-заводской культуры. В последние десятилетия в сфере танца значимы процессы, связанные с рождением явлений так называемого фольклоризма: фольклорно-этнографические и другие ансамбли воспроизводят народный танец не свойственной ему сценической обстановке и в то же время пытаются сохранить в той или иной степени верность фольклорной традиции. Профессиональный танец использует опыт фольклорного и бытового, выдвигая нередко вместе с тем иные эстетические ценности и каноны.

Взаимодействие разных танцевальных сфер, по сути, определяет характер пластического мышления близких к нам исторических эпох и своеобразие танцевальной лексики. Раздел профессионального танца, основу которого составляет пластический материал, почерпнутый в фольклорном танце, называется «народно-характерным» («народно-сценическим»).

Таким образом, в работах, проанализированных нами, определяется, что главными признаками народного танца являются: саморазвитие в бытовой обстановке; коллективное авторство; единство традиций в целом и импровизации в деталях исполнения; глубокая связь с неповторимым бытом, хозяйственным укладом, обычаями, верованиями конкретного большого или малого этноса [2].

В области хореографической педагогики из-за отсутствия печатных текстов уроков специальных дисциплин затруднено изучение опыта прошлого. Большим вкладом в изучении тан-

цевального фольклора стало исследование Ларисы Константиновны Алексютович «Белорусские танцы, игры хороводы» [1]. В работе, опубликованной в 1978 г., на основе старинных описаний систематизированы белорусские народные танцы, изложена краткая история их возникновения и бытования, приведены описания танцев, их композиционные варианты, фрагменты, элементы движений, рисунки, музыкальное сопровождение, припевы. Книга содержит краткий историко-этнографический очерк о развитии белорусского танца в синтезе с музыкой, песней, обрядами, костюмом, традициями и бытом. Изучая народную хореографию, Л. К. Алексютович подразделяет танцы на: раскрывающие характер народа («Лявониха», «Крыжачок», «Кола», «Гусарики» и др.); отражающие трудовые процессы («Лянок», «Бульба», «Кросны», «Цапы» и др.); явления природы («Чарот», «Метелица»); шуточные, обыгрывающие черты характера человека («Юрочка», «Микита», «Казак»); изображающие птиц, зверей, домашних животных и подражающие их движениям («Козочка», «Воробей», «Журавель», «Жабка», «Бычок» и др.). В разделе «Традиционные популярные танцы» даны характеристики 250 белорусских народных танцев, музыкально-песенных фрагментов хороводов и игр. В «Методических пояснениях» к описанным композициям танцев прилагаются рисунки и чертежи. Кроме основных положений рук и ног, приведено описание положений рук в белорусском танце девушек и юношей, парных и массовых композициях. Из каждого подраздела приведены примеры с подробным описанием танцев с музыкальным сопровождением («Лявониха», «Бульба», «Кросны» и т. д. – всего 18 танцевальных композиций). Разделы «Пляска», «Хороводы», «Игры», «Польки», «Кадрили» состоят из этнографических очерков и нескольких практических примеров с музыкальным сопровождением. Исследование Л. К. Алексютович, основанное на фольклорных первоисточниках, играет огромную роль в формировании этнокультурных ценностей у студентов-хореографов, но разработанный автором «Белорусский характерный тренаж» имеет особую ценность. Это связано с тем, что в области хореографической педагогики отсутствуют печатные тексты уроков специальных дисциплин. Для истории сохранены уроки: классического танца А. Вагановой, шесть уроков А. Мессерера, «100 уроков классического танца» В. Костровицкой, уроки П. Пестова, С. Головкиной. По народно-сценическому танцу – работы Ф. Ахметшина, М. Тагировой «Уроки башкирского и характерного танца»; Г. Гусева «Методика преподавания народного танца (упражнения у станка)»; Н. Стуколкиной «Четыре экзерсиса (уроки характерного танца)» и Л. К. Алексютович «Белорусские танцы, игры хороводы» [3]. Автор отмечает, что народно-характерный тренаж, созданный на основе белорусского фольклорного танца, имеет важнейшее значение для развития хореографического искусства, формирования знаний, умений, навыков и этнокультурных ценностей у хореографов. Экзерсис состоит из приседания, упражнений: на развитие стопы и каблучного, маленьких бросков, вращательных движений, пассе, дробного выстукивания, раскрывания ноги на 90 градусов, штопор, большие броски, подбивка, прыжки. К каждому упражнению прилагаются ноты (фрагмент из танца «Встреча», «Борисовская полька», «Лядовская кадриль», «Веселуха», «Вязанка», «Микита», «Козочка» и пр). Все упражнения оригинальны, с использованием национального колорита, самобытных положение рук, головы, корпуса. Так в комбинации движений «Штопор» под музыкальное сопровождение к танцу «Козочка», исполнители кистями рук имитируют копытца, а движениями и прыжками – повадки козы [1].

Авторские экзерсисы, составленные на основе многолетней сценической практики, апробированы на занятиях в хореографических училищах, балетных театрах, высших учебных заведениях (ЧГИК). Таким образом, изучение и трансляция таких уроков в учебном процессе является одним из аспектом формирования этнокультурных ценностей.

1. Алексютович, Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры: учеб. пособие / Л. К. Алексютович. – Минск: Вышэйшая школа, 1978. – 528 с.

2. Дубских, Т. М. Народно-сценический танец: методика обучения: учеб. пособие для студентов и преподавателей вузов / Т. М. Дубских; Челябин. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – 87 с.

3. Дубских, Т. М. Литературные первоисточники как основа сохранения и реконструкции в хореографии / Т. М. Дубских // Молодёжь в науке и культуре XXI в.: материалы междунар. науч.-творч. форума. Челябинск, 1–3 нояб. 2017 г. / Челябин. гос. ин-т культуры и искусств. – Челябинск, 2017. – С. 169–172.

НЕСТАНДАРТНЫЕ ПЛОЩАДКИ СОВРЕМЕННОГО ПРАЗДНИЧНОГО МЕРОПРИЯТИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОЛИФОРМИЗМА КУЛЬТУРНЫХ ФАКТОВ

Современные праздничные мероприятия, театрализованные массовые представления значительно отличаются большим разнообразием места действия.

Варианты пространственных решений «сцена-зритель» можно разделить на классическое фронтальное расположение, как в обычном театре, где есть сцена и зрительный зал; зрители находятся вокруг действия наподобие цирковой арены, амфитеатра; зрители окружены действием, как на ярмарочных представлениях, когда праздничные массы перемещаются и обходят множество игровых площадок; в ряде представлений (например, карнавал) зрители сами становятся исполнителями, активно участвуя в действии.

Сценические площадки могут быть постоянными (стадионы, летние эстрады в городских парках) и временными. На временных площадках режиссер стремится построить действие с помощью средств, существующих в природном или городском ландшафте. Режиссер должен умело использовать архитектурные и ландшафтные особенности сценической площадки, учесть связанные с данным местом исторические ассоциации, превратить недостатки места действия в достоинства.

Чтобы сделать мероприятие оригинальным и менее затратным по аренде помещения, перед современными организаторами встает вопрос о месте проведения. Продюсерский центр Сергея Князева с середины 2000-х гг. предлагает клиентам нестандартные площадки для проведения корпоративных праздников, например, заброшенная штольня метро, крыша небоскреба, движущиеся по улицам платформы.

Форматы проведения командообразующих мероприятий (тимбилдингов) включают в себя сюжетные игры, спортивные соревнования, эстафеты, военно-спортивные конкурсы, высадки с вертолетом в горы, рафтинг, автопробеги, туристические походы, игровой туризм и др. Такие спортивные и развлекательные командообразовательные мероприятия проводятся обычно на открытом воздухе в лесопарковой зоне, в горной местности, на реках, озерах, островах.

Презентация – одно из наиболее часто проводимых на сегодняшний день мероприятий, связано это с развитием бизнес-структур в России. Чтобы заказчики остались довольны, а уровень продаж продукции увеличивался организаторам презентаций необходимо подходить к привычному делу нестандартно и реализовать проект в необычном месте, например, презентация новой марки автомобиля не в фирменном шоу-руме, а на заброшенном заводе.

В последние годы возросла мода на выездные регистрации брака, торжественные церемонии проводятся на берегу озер, в беседках парков отдыха, на вершинах гор, на крышах зданий, под водой (в крытых бассейнах или в глубинах моря).

Интересный опыт проведения свадьбы по старинным русским обрядам с использованием различных экспонатов в Смоленском Музее льна. Молодая пара попадает в колоритную атмосферу русской деревни, фольклорный ансамбль в народных костюмах смоленской земли исполняют величальные песни, вовлекают молодых и гостей в праздничный хоровод, свахи преподносят для новоиспеченной семьи обереги – толстую косу, сплетенную из льняных волокон. По окончании обряда «коса» вся свадьба отправляется в здание музея, где в интерьере русской избы продолжается игровое действие: невесту усаживают на огромную кадущку, покрытую шубой (знак плодородия), на старинной прялке невеста должна спрясть семейную нить и тем самым продемонстрировать особенности характера, молодым предлагают спеть песню перед старинной колыбелью, в конце всех испытаний муж преподносит жене лапти – в качестве символа своей мужской состоятельности и ответственности. Получив дары из льна молодые и гости праздника усаживаются за старинный стол и угощаются квасом и медом, изготовленным по старинным русским рецептам [1, с. 6–7].

Театрализованное путешествие во времени возможно в ландшафтном представлении, проходящем в историческом месте. Музей-заповедник «Бородинское поле» при поддержке Российского военно-исторического общества ежегодно представляет одну из самых масштабных реконструкций эпизода Битвы за Москву на военно-историческом фестивале «Москва за нами. 1941» и Международный военно-исторический праздник «День Бородина», посвященный знаменитому сражению Отечественной войны 1812 г. Исторический праздник в честь святого великомученика Меркурия

Смоленского и его дружины впервые прошел в 2002 г. в деревне Долгомостье, в 2003 г. добавились театрализованные постановки на тему Отечественной войны 1812 г. и инсценировка событий 1943 г. – освобождение Смоленска, а в 2005 г. праздник посвятили 60-летию Великой Победы. В Ленинградской области на территории старинной крепости проводится военно-исторический фестиваль «Старая Ладога», задуманный как ежегодный праздник по истории раннего средневековья. Наряду с военным компонентом в рамках фестиваля выделяется история ремесел, средневековая кухня и градостроение. Подобные историко-педагогические площадки одинаково интересны разновозрастной аудитории и любым слоям населения.

Подготовительная организационная работа режиссера связана с рядом проблем. Важным этапом является отбор площадки будущего мероприятия, тщательное изучение места действия, выяснение исторических данных. Режиссер зарисовывает план данной площадки, отмечает ландшафтные и архитектурные особенности, выясняет среднестатистические данные о погодных условиях данной местности. Площадка будущего праздничного мероприятия изучается режиссером на предмет ее достоинств и недостатков, определяется целевая аудитория. С учетом данных исследований формируется режиссерский замысел, план проведения мероприятия. Необходимо уведомлять органы местного самоуправления о проведении мероприятий в публичных местах и получить официальное разрешение или согласовать с владельцами условия аренды площадки. И, главное, не выходить за рамки законов Российской Федерации. При организации и проведении мероприятия необходимое условие – безопасность, продумать план экстренной эвакуации зрителей и исполнителей, обеспечить работу медицинской службы, полиции, пожарной охраны в день проведения мероприятия.

Анатолий Дмитриевич Силин отмечает, что «каждая общественно-историческая эпоха выдвигает свои первоочередные требования, а режиссеры и сценаристы массовых представлений обязаны уметь слышать время, откликаться на него быстро, ярко, эмоционально и образно, помогать этому времени развиваться и совершенствоваться» [2, с. 304].

-
1. Браво, В. Свадьбы в музее льна / В. Браво // Праздник. – 2007. – № 11. – С. 6–7.
 2. Силин, А. Д. Дорога на площадь. Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений и праздников под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках / А. Д. Силин – М.: Наука, 2014. – 312 с.

Касимова В. Е.

*Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б. Н. Ельцина*

ВЕЩНЫЙ КОД СВАДЕБНОГО ОБРЯДА: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Свадебный обряд относится к числу наиболее важных «обрядов перехода», наряду с родильно-крестильным и похоронно-поминальным. Традиционный свадебный обряд соединяет в себе черты публичного и даже театрализованного действия, сакрального события с его религиозно-магической стороной и юридически-бытового акта. Даже сокращаясь до «семейного праздника», свадебный обряд сохраняет достаточно сложную структуру, так как объединяет две семьи, две системы ценностей, два гендера и два (или более) поколения.

Под «традиционной русской свадьбой» большинством ученых (А. К. Байбурин, И. А. Морозов и др.) понимается свадьба крестьянская, что связано с преобладанием крестьянства как сословия: на 1870 г. в России было, от общего населения, 81,50 % крестьян. Однако в XX в. свадьбе, как и другим обрядам, пришлось пережить значительные изменения: упраздняется церковный брак, происходит разрыв поколений. Обряды остаются на грани выживания, однако через несколько десятилетий начинается обратный процесс. Известный фольклорист С. Б. Адоньева в материале фотоархивов разных лет показывает, как постепенно возобновляются забытые элементы обрядности [См. об этом: 8]. Поэтому можно сказать, что современная свадьба представляет собой сложный сплав традиций и неизбежных для этого действия элементов импровизации.

Опираясь на фольклорные материалы И. Я. Стяжкина (записи свадебного обряда), тексты архива УрФУ и данные проведенного нами полевого исследования (анкетирование студентов 1 курса филологического факультета, группы молодых людей от 20 до 30 лет), мы попытаемся проследить, каким образом трансформируется один из кодов свадебного обряда – вещный код. Для удобства мы систематизировали предметы по семантическим группам, выделив, например, тело, одежду, посуду, вещества благопожелания и др. При этом мы учитываем мнен-

ние С. Адоньевой, когда она пишет о сценариях, которые «проговариваются или ожидаются обществом, когда человек... женится или выходит замуж» [8], и В. Федоровой, известной исследовательницы свадебной обрядности, указывавшей на то, что содержательность традиций сохраняется чаще всего в тех элементах, которые отражают незыблемые национальные или общечеловеческие законы нравственности [24, с. 80]. Мы видим, что какие-то части свадебного обряда выпадают полностью (сватовство, баня, прощание с красотой), а какие-то, вопреки всему, остаются (выкуп невесты, испытание молодых). Наше исследование – одна из попыток понять механизм избирательности этой «обрядовой памяти».

Свадебный обряд предполагает не только прямой, но и символический смысл действий участников, который может быть дешифрован через систему кодов где мельчайшая единица, согласно определению В. Тэрнера, это ритуальный символ – «элементарная единица специфической структуры в ритуальном контексте» [22, с. 33]. Понятие кодов, которым мы будем пользоваться, было введено учеными семиотической школы в XX в. Активным изучением кодов и вводом их в науку занимался французский семиотик Ролан Барт «Избранные работы: Семиотика: Поэтика» (на рус. яз. в 1989). По определению И. Ильина, «коды – это определенный тип уже виденного, уже читанного, уже деланного». Для полноты обряда в нем используются разные, отработанные символические языки, или коды. Коды проявляют в обряде значение происходящего с разных сторон.

Вещный код свадебного обряда изучен менее остальных (его упоминают Т. Калужникова в книге «Уральская свадьба» и Л. Демина в работе «Фольклорно-этнографический комплекс новопоселенческой свадьбы западной Сибири»), хотя именно он обладает наибольшей сохранностью: от словесного (вербального) кода остаются лишь реликты, временной и локативный коды утрачены практически полностью, так же, как и персонажный (за исключением главных действующих лиц). В вещный код входят как собственно ритуальные вещи (хлеб-соль, свеча, кольцо и т. д.), так и обычные, но включенные в обряд и обретающие дополнительные смыслы: столовые приборы, украшение лошадей/машин и т. д. В свадебном обряде вещи имеют практическую функцию (платье, головной убор), магическую (бубенчики на лошадях), символическую (битая посуда, каравай).

При хронологическом распределении материала, видно, как происходит эволюция вещного кода, наблюдается иерархия вещей в обряде. Рассмотрим вещи согласно выделенным нами группам.

Платье. Упоминание о свадебном платье или костюме мы находим в каждом тексте с XIX в. и до наших дней: «В замене того жених чрез сватов отдает шаль, *сарафан*» [7] // «На неё надевают *белое подвенечное платье*, длинное в пол» [9] // «*Платье* я заказывала на Алиэкспресс, предварительно перемерив кучу платьев в магазинах, чтоб понять, какое именно мне нужно. Платье было белое, А-силуэт» [1].

Если в деревнях ткань на сарафан или сам наряд невесте давал жених, то в городской культуре невеста готовила сама свое платье, а жених лишь дарил какие-то мелочи (фату, перчатки, цветы). Подробнее об этом – в статьях Г. Жирновой [14–16]. Но платье присутствует всегда, нередко даже в двух экземплярах: одно для официальной части и второе для развлекательно-поздравительной. Хотя в XIX и начале XX в. цвет платья у невесты (в традиционной культуре) мог быть любым, сейчас вокруг платья складывается миф, где его белый цвет связывают с невинностью невесты. Традиция белого платья, как считается, пришла в Россию из Европы в середине XIX в., но оказалась стойкой: сейчас платья в основном белого цвета.

Посуда. Посуда является символом женского, и манипуляции с посудой свидетельствуют о манипуляциях с женским телом. Так, например, сломанные тарелка, ложка демонстрируют качество перехода невесты из девушки в женщину. На Руси битие горошков во время свадебного обряда – дело повсеместное. А. Байбури пишет: «Если невеста оказалась “честной”, то обряд совершается по полному варианту, а если нет, то он сворачивается. В первом случае повсеместно отмечаются такие действия, как битие горшков, ломание различных предметов, оповещение о невинности с помощью различных знаков» [12, с. 20]. Также в словаре «Славянские древности» сказано, что битие посуды осмыслялось как «пожелание счастья новобрачным, ассоциировалось с дефлорацией или родами» [21]. В наших материалах молодые бьют посуду в конце свадьбы, «на счастье»: «Вот в сентябре мы ходили на свадьбу, там в начале банкета ведущий в пакет положил бутылку или бокалы – не вспомню – жених и невеста их разбили. Вроде, на счастье» [5]. Про городскую свадьбу пишет Г. Жирнова. Так же исследователь свадьбы

В. Варганова отмечает, что «...с женской стороны половой акт соотносится с сугубо женскими занятиями: толочь зерно в ступе, мешать кашу мутовкой, плести решето, подметать сор (перья, черепки) веником, бить горшки» [13, с. 149]. Сейчас организаторы свадеб связывают битье посуды только с пожеланием счастья молодым. Так как элементы, говорящие о переходе девушки из одного половозрелого статуса в другой, исчезли, и таким образом, произошла ресемантизация части обряда.

Огонь, свеча. В свадебном обряде невеста находится в лиминальной стадии, и обряд нагружен предметами наделенными магической функцией. Огонь символизировал очаг и в древнейшие времена был «принадлежностью» семьи или человека (хозяйки). Но имел и обереговую функцию. В наши дни огонь очага остается в вербальном коде (благопожелания) и переходит в свечу, которая ассоциируется также с жизнью человека. Т. Калужникова пишет: «На просватанье, а иногда и на обручение свечу зажигает отец невесты в знак согласия на брак дочери с “чужим чужанином”» [19, с. 82]. А. Калинина отмечает, что свеча служила символом закрепления брачного договора [18, с. 220]. В наших текстах свеча присутствует в текстах с начала и середины XX в.: «Когда торг заканчивается обоюдным согласием и невеста видит, что она просватана, невеста уходит за занавеску <...> отец невесты идет к иконам, чтобы зажечь на божнице свечу» [23] // «Жених приглашает гостей от себя, а невеста от себя. Богу помолитесь, свечку зажгут. <...> Сколько девушек – столько подарков. *Зажжет свечку, помолится*» [10]. Здесь свеча выступает как магический предмет, сулящий благополучное заключение брака. В наших текстах 1990-х гг. свеча не упоминается. Но в современных текстах она снова появляется, уже как символ домашнего очага (в трактовке ведущих свадьбы, родителей): «У мам было по свече у каждой, они зажгли ими нашу (как символ домашнего очага), ведущий всякие мудрые вещи говорил» [5]. «Родители своими свечами зажигали свечу молодоженов – создавали новый семейный очаг» [2]. В одном тексте середины XX в. встретились головешки, которые зажигались на свадьбе: «По ходу свадьбы в Салде принято *жечь головешки*. Головешки вытаскивают из печи, кладут их на очаг и приговаривают: “Головешки, горите, молодые, живите”» [25]. Переход молодых в новый статус требует защиты. Охранную функцию огня можно сравнить с современной традицией вешать замочки. Так как граница открыта, её надо защитить, замкнуть. Отдельно традиции вешать замочки посвящены работы М. Матлина [20].

После перехода ритуальной границы начинаются благопожелания. К веществам-благопожеланиям относятся пшено и хлеб. Вообще в свадьбе много элементов благопожелания, выражающегося через предметы: молодым стелили постель на необмолоченных снопах, им клали полено в кровать, невесте садили ребенка на колени (положения многочисленного потомства).

В собранных нами текстах не часто, но все же встречается традиция осыпать молодых пшеницей. А. Байбуurin пишет: «Именно к свадьбе приурочен комплекс мер, направленных на рождение потомства. К их числу принято относить такие широко распространенные действия, как осыпание молодых зерном, хмелем, семенами» [12, с. 24]. В традиционной свадьбе осыпание было обязательным. В городе вместо традиционного осыпания зерном или хмелем в молодых, возвратившихся от венца, мать жениха, а затем и все участники «поздравлений» бросали денежную мелочь, пишет Г. Жирнова. В наших текстах в блоках середины XX в., 90-х и современной свадьбы есть осыпание зерном и мелочью: «Когда девушку ведут к кар[ете?], в которой её повезут венчаться, её осыпают конфетами и деньгами, а иногда пшеницей» [11] // «Когда выходили из подъезда, нас ещё зерном посыпали» [20] // «Обсыпали не зерном, а мелочью» [6]. Также в текстах, описывающих современные свадьбы, появляются лепестки роз: «При выходе из ЗАГСа осыпали лепестками роз» [3] // «На выходе из ЗАГСа нас осыпали лепестками роз» [1]. Здесь, возможно, невеста сравнивается с цветущей розой. В одном тексте встретилось необычное осыпание: «При выходе из ЗАГСа зерном не обсыпали, были только хлопушки с конфетти» [4]. Возможно, свадьба воспринимается просто как праздник, появляются элементы карнавала, отсюда хлопушки. Не важно чем осыпать, важно, что осыпать – это хорошо.

Хлеб присутствует в свадьбе в виде каравай, блинов, ритуальной пищи. Это элемент перехода от одного стола к другому, от отца к мужу. Раньше хлеб в текстах встречался регулярно, сейчас реже. Хотя каравай и остается, но как элемент состязательности, конкурса, который актуален в современной свадьбе.

Вещи в выделенных нами семантических группах показывают, что для современных людей важна, пусть на подсознательном уровне, символика пути и телесных изменений (хотя значительная

часть семантики утратилась). Людям важно «оберегать» свадьбу и участвовать в благопожеланиях. По тому, что происходит с вещами, видно, что демонстрация девственности невесты отходит на задний план, но вещи, сигнализирующие о смене статуса, остаются (битая посуда). Видно, что, поскольку в традиционной культуре развод не предполагался как вариант развития событий, то много усилий было направлено на охранение брака, сейчас же, хотя обереговые предметы остались, люди относятся к ним по-другому. Однако пожелания долгой и счастливой жизни никуда не уходят. Также из предметов видно, что свадьба стала более развлекательной. Произошла смена ролей: невеста из пассивной становится активной, родители же, наоборот, становятся более пассивными. Зато роль подружек не меняется, они как были помощницами и своего рода организаторами, так и продолжают ими оставаться.

1. [Б] Анкета, Екатеринбург. 2016.
2. [Г] Анкета, Новоуральск. 2016
3. [М] Анкета, Екатеринбург. 2010.
4. [Н] Анкета, Екатеринбург. 2015.
5. [П] Анкета, Екатеринбург. 2015.
6. [С] Анкета, Новоуральск. Год не известен, не ранее 2015.
7. [Св. Шм-н] Свадебный обряд в Челябинском уезде 1851 г. (из записок Св. Шм-на) // Оренбургские губернские ведомости. 1851. № 43, 27 окт.
8. Адоньева С. «Русская свадьба: социальный проект и новые ценности» (Лекция Светланы Адоньевой в рамках совместного проекта «Прагмемы» и БДТ им. Товстоногова. Санкт-Петербург, БДТ им. Товстоногова, 29 марта 2015 г.) URL: <https://youtu.be/K7MLv-jWmiY> (дата обращения: 20.03.2017).
9. Б/п. Запись свадебного обряда // Фольклорный архив УрФУ. 66. Артемковский. 1979. № 03.
10. Б/п. Запись свадебного обряда // Фольклорный архив УрФУ. 66. Арти. 1971. № 01 12.
11. Б/п. Запись свадебного обряда // Фольклорный архив УрФУ. 66. Висим. 1960. № 63.
12. Байбурин А. К., Левинтон Г. А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. М.: Наука, 1990. 255 с.
13. Варганова В. Сексуальное в свадебном обряде // Русский эротический фольклор. М.: Ладомир, 1995. 652 с.
14. Жирнова Г. В. Брак и свадьба русских горожан в прошлом и настоящем. М.: Наука, 1980. 152 с.
15. Жирнова Г. В. О современном городском свадебном обряде // Советская этнография. 1971. № 3.
16. Жирнова Г. В. Русский городской свадебный обряд конца 19 в. начала 20 в. // Советская этнография. 1969. № 1.
17. Ильин И. И. Коды // Постмодернизм: слов. терминов. М., 2001. 384 с.
18. Калинина А. А. К вопросу об историческом развитии свадебного обряда. // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. 23. Л., 1985. С. 217–226.
19. Калужникова Т. И. Уральская свадьба. Екатеринбург, 2013. 168 с.
20. Матлин М. Г. Замки счастья на мосту влюбленных: об одной новации в современной городской свадьбе // Славянская традиционная культура и современный мир. 2010. № 13. С. 194–217.
21. Славянские древности: этнолингвист. слов. в 5 т. М.: Междунар. отношения, 1995–2012.
22. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. 280 с.
23. Уральские песни, сказки и обычаи из сборника И. Я. Стяжкина «Народная литература Камышловского уезда Пермской губернии». Т. 1. Екатеринбург: Уральское литературное агентство, 2014. 400 с.
24. Федорова В. П. Трансформация традиций русской свадьбы в современной свадебной обрядности. Современный русский фольклор промышленного региона. // Фольклор Урала. 1989. № 10. С. 77–85.
25. Фом. Запись свадебного обряда // Фольклорный архив УрФУ. 66. В.-Салда. 1982. № 7.

Лазарева Л. Н.

Челябинский государственный институт культуры

ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ПРОСТРАНСТВО ГАРМОНИЗАЦИИ ЕСТЕСТВЕННОГО (ПРИРОДНОГО) И ИСКУССТВЕННОГО (ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО) В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Если под экологией мы понимаем науку, изучающую связи живых организмов с окружающей средой обитания, образующих сложную систему, которую мы называем жизнью на земле, то под экологией культуры следует понимать взаимосвязи всех живых организмов в системе деятельностных моделей поведения человека по обустройству окружающего мира. По мнению Д. А. Кулабухова, «...культурно-экологическая, культурно-творческая деятельность порождает способность человека к преобразованию не только природы, общества, но и самого себя в соотношении с базовыми, антропологическими ценностями, составляющими основу культурного сознания» [3, с. 17].

Проблему экологии культуры, по мнению исследователей, можно представить триадой «человек – природа – общество», где человеку отведено главенствующее место, притом человек рассматривается как биологический вид, антропологическая данность.

Рассматривая человека как субъекта культуры, современные биологи и культурологи с большой тревогой рассматривают будущее человечества. По мнению биологов человек, как и любой другой биологический вид, способен выжить в пределах достаточно узкой экологической ниши, то есть совокупности различных условий и факторов окружающей среды. Его биологическая организация позволяет приспосабливаться к весьма широкому кругу условий. Однако и его возможности не безграничны. Существуют такие пороговые значения внешних условий, за пределами которых биологическая организация не выдерживает, и человечеству угрожает гибель. В условиях техногенной цивилизации возможности приспособления человеческого организма к условиям жизни в окружающей среде близки к исчезновению. Доктор биологических наук, профессор Тихоокеанского института географии ДВО РАН В. Н. Бочарников высказался категорично: «Сейчас взаимодействия между миром естественного и миром искусственного, наблюдаемого на планете, свидетельствуют о таком изменении биосферы, опасного для человека и вообще для всего живого» [2, с. 11].

Современные культурологи тоже достаточно жестко, не метафорично, высказываются о кризисе планетарного масштаба, явившимся результатом сбой двух систем: «естественное» – «искусственное», обуславливающих гармонию триады «человек – природа – общество».

По мнению известного современного культуролога В. А. Кутырева, много и ярко полемизирующего с разными культурологическими направлениями, уже в этимологиях названных слов сокрыта оппозиция и взаимосвязь понятий и явлений. Так, по его мнению, слово «естественный» указывает на значение физической природы человека, его плоти, телесности и одновременно духовности, которые вместе образуют особое вертикальное измерение бытийности. Это – результат диахронного метода рассмотрения человечества от его генезиса до современного вида. Слово «искусственный» раскрывает идею освоения мира, приобретения человеческого опыта, создание бесконечного банка артефактов культуры. Это – одна сторона понимания данного термина. Другая – имеет значение вторичности: это копирование чего – либо, подражание, имитация и внутренняя пустота как результат симуляции [4].

Оппозиция естественное/искусственное родилась вместе с человечеством, она природно – органична, объективна и, можно предположить, что первоначально – сбалансирована. Естественная (природная) среда предоставила человеку безграничные возможности пользоваться ее ресурсами, создавая дома, одежду, предметы быта и отдыха, орудия труда, охоты, защиты, системы обучения, передачи опыта следующим поколениям. К тому же, одухотворяя свою жизнедеятельность первыми звуками музыки, танцем – пантомимой, песней, театральными действиями, красками, человек создавал и себя как главного субъекта искусственно созданной им среды, которую обозначили культурой.

В современных условиях стремительно развивающейся глобализации, которую, как в турбину, втягивается все и вся, картина гармоничного сосуществования дихотомии естественное/ искусственное не просто подверглось деструкции, а принципиально изменило вектор взаимодействия в сторону искусственного. Это означает не только доминирование искусственной среды над естественной, что нежелательно, но возможно, но принципиальное изменение самого человека, существующего в созданном им мире симуляций.

Соотнесение естественного/ искусственного в отдельной человеческой судьбе и судьбе всего человечества очерчена в масштабных работах В. А. Кутырева: «Борьба миров: естественное и искусственное», 1994; «Культура и технология: борьба миров», 2001; «Человеческое и иное: борьба миров», 2009; «Последнее целование. Человек как традиция», 2015. Представим основные положения автора:

- время поставило под вопрос идентичность человека как родового существа, поскольку экспансия экономизма и технологий ведет к утрате им качеств субъекта, вместо социальности и культуры способом бытия становится технология. Возникает глобальная цивилизация универсальных систем и сетей – ЦУСС, а населяющие его люди становятся техноидами;

- живое общение заменяется виртуальным функционированием. Люди становятся более деловыми и интеллектуальными, но механичнее, роботообразными, на Западе даже появился термин – «немертвые»;

– многим нравится жить в цивилизации, где много удобств и комфорта, но нет культуры и духовности. Такие люди могут сверять, просчитывать, прогнозировать, моделировать, а любить, чувствовать, сопереживать – нет;

– есть принцип пользы, расчета, автоматической обязательности.

Боль автора вызывает сегодняшний каждодневный быт, когда частное выдается за важное и принципиальное, а единичное – за устоявшее, традиционное. Факты можно привести из любой области. Например, ратуя за художественное воспитание детей, подчас о них вспоминают накануне фестивалей и отчетов; воздух в Челябинске может быть чистым только в дни посещения города почетных гостей, а в остальные дни вызывает у жителей недомогания и болезни; оркестр на сцене может состоять из одного инструмента и человека, остальные – симулятивны; на концертах зритель решает творческую задачу: кто поет – человек или техника; влюбляемся и знакомимся по интернету без соприкосновения глаз; изменилась сама поэтика любви – «в руки флаг и уходи»; подвергся деформации институт семьи. Можно сказать, что «искусственного» всегда было достаточно, однако раньше оно принципиально не меняло человеческих отношений и переживаний.

Есть ли из сложившейся ситуации хоть какой-то выход? Современная культурология рассматривает, как альтернативу сложившейся ситуации, философию «консервативного романтизма», суть которой проста – сама жизнь выше поисков ее смысла, а субъект культуры – человек обыкновенный. При этом ключевая роль принадлежит духовности, уравнивающей познавательные и этические – эстетические устремления отдельного человека и человечества в целом, при сохранении дихотомии ум/дух. В современных условиях жесткой технизации ум (знания) и дух (базовые ценности: жизнь, любовь, семья, дети, взаимопомощь, дружба, жертвенность) находятся в непримиримой оппозиции. Вечный спор между интеллектом и чувственностью, физиками и лириками, в прошлом просматривался смягченным и частным случаем, но оказался пророческим. Вспомним фильмы: «Весна» с Л. Орловой и Н. Охлопковым, «Еще раз про любовь» с Т. Дорониной и А. Лазаревым, в которых спор между умом и сердцем убедительно решался самой жизненной ситуацией в пользу последнего.

Изменилось время и ситуация, возможности достижения благ оказались заманчивыми и призрачно-возможными. В самом беге к благу человек забыл все и всех, включая себя, постепенно превращаясь в «немертвого».

Интересны и актуальны в таком контексте культурологические и философские построения будущего человечества, опирающиеся на политику гуманистически управляемого развития, в которой сформированы «разумные» потребности, ограничивающие производство материальных благ. Авторами предлагается консервативный поворот в культуре, поворот к человеку как хранителю мира. «Консерватизм предстает как творческое действие по сохранению, памятованию и благодарности» [4], т. е. прогрессом следует управлять, соотнося с целями и благом человечества.

Русский консерватизм, как правило, исходил из примата «почвы» и «истории», поэтому продуктом консервативного типа технологий предлагается проект – память или проект – традиция, «голос опыта» (по мнению известного русского мыслителя А. А. Тихомирова).

Голос опыта дает уникальные примеры формирования коллективной идентичности, так необходимой для любого государственного устройства и функционирования всех его институтов. «Советское время – время уникальной исторической ситуации, – пишет известный современный культуролог Н. А. Хренов, – когда все были объединены на наднациональной основе. Сейчас стало очевидно, что функции, которые раньше осуществляла идеология, должны осуществляться каким – то другим институтом. Повышение роли культуры в современном обществе означает реабилитацию тех признаков культуры, что связаны и с этническими, и национальными, и конфессиональными особенностями населяющих Россию народов» [7, с. 14].

Стало очевидно, что в последние годы изменилось отношение к традиционной культуре, как среди практиков, так и теоретиков культуры. Мировое сообщество начинает осознавать необходимость понимания поликультурного многообразия, право каждой культуры сосуществовать с другими культурными формами, как современными, так и традиционными, в необъятном пространстве человеческой жизнедеятельности. Термин «традиционная культура» почему-то закрепился за определенной социальной средой – крестьянством, хотя исторический опыт убедительно продемонстрировал, что для любого социального факта или любой социальной среды характерно качество устойчивости, или традиционности, поскольку традиция – это все-

гда отшлифованный опыт по обустройству человеческого сообщества в окружающей среде. Устойчивость различных текстов культуры лишь демонстрирует и подтверждает необходимость опоры на традицию как необходимую составляющую бытия человечества.

Понятно, что не всякая традиция обладает жизнестойкостью, а только та, которая наполнена жизненным смыслом для конкретного сообщества и целесообразна. При этом в традиционной культуре трансляция ценностно-смысловых категорий преобладает над культурными технологиями. Надо заметить, что споры о традиции, традиционной, этнической и национальной культуре, полилоге разных культур захватили сферу науки, политики, социальных институтов и даже быта. Эти споры не обошли стороной и культурно-досуговые учреждения, выступающие актуальными площадками трансляции и адаптации многообразных культурных форм. Какие возможности у этих учреждений культуры для сохранения в человеке естественного, природного, данного ему изначально при рождении? Думается, именно культурно-досуговые учреждения в силу особой специфики своей деятельности, опирающейся на творческие потенции различных художественных групп и коллективов, реализующих свою деятельность свободно, индивидуально-избирательно, публично, могут противостоять процессам «обесчеловечивания» человека.

Здесь нет выгоды, напротив, каждый участник творческого процесса «тратит» свое время для приобретения навыка иного свойства – коллективного художественного сопереживания и ответственности.

Среди разнообразных форм социально-культурной деятельности достойное место занимают традиционные народные праздники. Если десяток лет назад они воспринимались как необычное, пикантное явление, что еще можно встретить и сегодня, все же в основе своей этот институт праздника занял устойчивое, равное с другими, место в календаре. Почему? В чем специфика этой формы культуры? Почему именно праздник содержит в себе могучий потенциал сохранения человека? Потому, что своим появлением праздник обязан человеку, в природе такого феномена нет. С другой стороны, человек тоже обязан празднику, поскольку благодаря ему в человеке развивалась чувственность, духовность, ставшими фундаментальными основами создания всего здания культуры. С помощью первых примитивных форм ритуально-обрядового действия человек оформлял свой поэтический диалог с природой. Удивительно, но уже на самой ранней ступеньке своего оформления, прото-человек создает ритмический календарь, улавливая логику смены дня/ночи, времен года, равноденствий и солнцеворотов. И это 15 тысяч лет до нашей эры. Вглядываясь в окружающий мир, человек искал точки соприкосновения с ней, врезался в нее плугом в неолите, прося дождя и тепла от солнца, благодати от природы и благодарил ее за оказанную помощь. Человек сопутствовал и помогал природе органично проходить зоны перехода: встречал и провожал зиму, ждал прилета птиц и покармливал их «грачиной кашей», считая, что именно птицы принесли тепло, и эта традиция известна у всех народов индоевропейской, уральской и алтайской языковых семьях. Наивно с современной точки зрения, не научно. Но поэтично, чувственно и умно. Жить по правилам подобия: как ты к природе, так и она к тебе. В таком органичном сопряжении человека и природы праздник формировался как особое время и особое пространство, когда только и возможно говорить с окружающим миром языком песни, танца, заговора, в которых сокрыта и зашифрована просьба и благодарность человека за ту благодать, которую природа дарит человеку.

Радостно, что институт традиционного праздника сохранился по настоящее время, к тому в общий гражданский календарь «встраиваются» и живут Масленица, Колядки, Кузьминки, набирает силу Крапивное заговенье, Дожинки, Спасы и др. Не всегда традиционный праздник организуется «по законам жанра», поскольку специалисты этой праздничной формы еще только осваивают его семиотические коды. Однако массив заложенных в него смыслов, способствует сохранности особой притягательности по сей день.

Понимая ограниченность городской среды по обустройству традиционного праздника, и, как бы, в противовес процессам урбанизации, по всему миру стали возникать еще с прошлого века этнографические деревни, особые места, пригодные для жизнедеятельности традиционного праздника. Уникальная этнографическая деревня, вернее огромный город, выстроен недалеко от столицы, в 86 км от Москвы – Этномир, в котором представлены этнические комплексы многих стран мира. В Оренбурге есть национальная улица, на которой расположились национально-культурные центры народов, проживающих в этой местности. Болгария, Нидерланды, Германия, Канада, Испания, Япония, наверное, нет страны, где бы не было этнографиче-

ских комплексов. Это не просто дань памяти, не архивизация древних артефактов, а места проведения традиционных праздников в органичных условиях.

Выходит, город изначально, в силу архитектоники и сложного структурирования, не может предоставить условия для естественного существования традиционного праздника. В условиях города традиционный праздник выступает симулякром, игрой в традицию, ее имитацией и симуляцией. Видимо, в практике следует различать два типа праздников, требующих разного подхода и разных технологий; это традиционные праздники и праздники, исторически ориентированные. Они отличаются системой ценностей и структурой [5, с. 39].

Обе группы праздников необходимы для государственного устройства, они суть и дух его. Первые представляют чувственность, вторые – знания, но оба способствуют коллективной идентификации, снимая напряжение между естественным и искусственным.

«Наивный» по внешней атрибутике традиционный (народный) праздник имеет свойство создавать условия для коммунарного (коллективного) сознания, поскольку обладает антропологическими, т. е. человеческими, свойствами. В этой связи вспоминаются слова Ф. И. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа,
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Только важно этот язык захотеть понять и воплотить в праздничном действе.

-
1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – СПб., 1996. – Т. 4.
 2. Бочарников, В. Н. Человек в окружающей среде: функциональное здоровье и жизненные этапы / В. Н. Бочарников // Психология здоровья: новое научное направление: материалы круглого стола с междунар. участием. 14–15 дек. 2009 г. – СПб., 2009. – С. 11–16.
 3. Кулабухов, Д. А. Экология культуры: культурно-антропологические аспекты / Д. А. Кулабухов. – Белгород, 2007.
 4. Кутырев, В. А. Последнее целование. Человек как традиция / В. А. Кутырев – СПб., 2015.
 5. Лазарева, Л. Н. Современный праздничный календарь: два подхода к проектированию / Л. Н. Лазарева // Праздничная культура России: традиции и современность. – Орел, 2012. – С. 53–58.
 6. Сакирко, Е. А. Оппозиция естественное – искусственное в современном культурологическом и художественном дискурсе / Е. А. Сакирко. – М., 2012.
 7. Хренов, Н. А. Культура в начале XXI в. и ее роль в становлении межцивилизационного диалога / Н. А. Хренов // Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры. – М., 2012. – С. 10–20.

Мордасов А. А.

Челябинский государственный институт культуры

СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КОНЦЕПТА «ДЕЙСТВИЕ» В ТРАДИЦИОННОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ

Установка на сохранение традиционной народной культуры ставит перед современными режиссерами представлений и праздников конкретные и непростые задачи. И если в сельской местности остаются традиции и могут быть созданы предпосылки соблюдения народных обрядов и обычаев, то в городской среде очевидно наличие разрыва – потери социально-психологических связей с национальными и порой семейными корнями.

Длительное время на кафедре режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры исследуется и реализуется в практических экспериментах идея сохранения традиционных народных ценностей и их внедрение в праздничную жизнь.

Признанный факт, что в основе праздника лежит обрядово-ритуальный комплекс, заставляет искать возможность соединения современных инноваций в области праздничной культуры и традиционного опыта.

В этой статье обратим внимание на один из важнейших элементов в обряде – ритуальное действие.

Культурологи, рассматривая концепт «действие», обращают внимание на его дуализм. Непосредственно действие принадлежит к материальному ряду, а концепт относится к духовной культуре. «Любое, даже простейшее и чисто материальное действие человека имеет духовное основание – намерение, план, внутренний импульс, мотив и т. д., а действия, объединяющиеся в деятельность, получают даже развернутое концептуальное обоснование – вплоть до своей морали и нравственности» [2, с. 209]. Так подходит к этой теме Ю. С. Степанов, давая

нам дополнительные доказательства того, что ритуальные действия несут в себе материально-духовные основы традиционных культур. Культурологическая классификация действий включает в себя действия упорядоченные, обрабатывающие и добывающие. Ритуальные акты и обрядовые действия, естественно, относятся к группе упорядоченных, иными словами, имеющими свою структуру, коды, устоявшиеся нормы, границы и временные периоды.

Выдающийся исследователь традиционной духовной культуры С. М. Толстая рассматривает элементы формальной структуры обрядов древних славян. Особо выделена ритуальная сторона обряда: «набор и последовательность совершаемых в данный срок и объединенных общностью названия ритуальных действий, действующих лиц, ритуальных предметов и, наконец, обслуживающих обряд ритуальных текстов» [3, с. 427–428]. Принимая во внимание разработки ученых института славяноведения Российской академии наук, будем использовать понятие «акциональный код обряда» для продолжения анализа сферы ритуальных актов, как традиционных, так и современных.

Речь идет о расшифровке закодированной информации в обрядах: «совокупности знаков, системе определенных правил... закономерных связей между несущими информацию элементами» [1, с. 241]. В научной литературе для интересующего нас элемента используются и такие понятия, как «ключевые обрядовые действия», «поведенческие коды», «ритуальные действия и действования». Обряд однозначно определяется как некая акциональная структура или набор ритуальных действий. Анализ научных исследований (Л. Н. Лазарева, А. Е. Наговицын, С. А. Токарев, С. М. Толстая, Дж. Фрезер и др.) позволяет выделить и сгруппировать в произвольном порядке основные традиционные обрядово-ритуальные действия: маскирование и ряжение, танцевание и ритм, жертвоприношение, дарение и обмен, ритуальная трапеза и пиршество, демонстрация и порядок, комикование и осмеяние, статусные действия, очистительные и запретительные действия, словесные действия, эротические действия, магические действия.

Далее охарактеризуем каждую из групп действий, обращая внимание на традиционные и современные формы и характеристики.

Начнем с очистительных и запретительных действий. Многие обряды и праздники начинались с подготовки: уборки своего пространства и приведение в порядок своего тела. Омовение водой, обкуривание и очищение песком или огнем имели место в большинстве религиозных сообществ. Вместе с тем существовали даты начала и прекращения купания в природных водоемах. В какие-то периоды не ели яблок, не рубили дров, женщинам запрещались многие виды домашней работы. Не видеть до поры до времени новорожденного, невесты. Не прикасаться к умершему, не вступать в брак родственникам. И сегодня на государственном уровне пытаются ввести разнообразные запреты: не сквернословить, не курить, не пить, предлагают дни без авто, без табака, без компьютера. Десятки и сотни вариантов очищения от всяческой скверны и запретов, нелепых и важных, понятных и бессосновательных. Но традиции остаются и приживаются. Важно понимать, что праздник – не обычный день. Это время прорыва, требующее подготовки и ответственности.

Далее – маскирование и ряжение. Очевидно, что изменение своего внешнего облика связано с древнейшими обрядами, устанавливающими диалог с потусторонним миром или высшими силами. Наиболее явные формы: карнавал. Но и в более скромном виде в славянской традиции существовали такие праздники, как Колядки, Масленица, Купала и др. Ярким зрелищем в большинстве культур были и остаются свадьбы и похороны. В современном мире человек сохраняет повышенное внимание к своему внешнему виду и устанавливает разнообразные виды норм, правил и установок, определяемых для разных событий и праздников. Различны одежда и макияж для дома и работы. Мода диктует и определяет праздничную, торжественную, спортивную, бытовую одежду и внешний вид, рекомендует манеру поведения и движений. Фестивали косплея и дефиле, распространение тату и демонстрация объектов боди-арта – не является ли это проявлением специфического культа, который сопрягается с традиционной формулой: «всему свое время».

Приступая к постановке праздничного события, сочинению нового праздника, режиссер должен помнить об этой группе ритуализованных действий, предлагая для участников своеобразные рекомендации или, если хотите, дресс-код.

В традиционных обрядах и праздниках значительную роль играли танцевание и ритм. Каждое событие имело свой песенно-танцевальный обязательный репертуар. Многие обряды в нашем сознании связаны с определенной ритмической структурой или даже мелодической основой. Хороводы и игры, песни и звукоподражание, использование ударных инструментов, ак-

центы, дающие сигналы к началу или окончанию эпизода или всего обрядового действия. С удовольствием современные участники праздников откликаются на выполнение ритмических действий (флешмобы), исполнение известных и простых танцев и песен («Катюша», Летка-Енька), демонстрируют поведенческий отклик при звучании набата или метронома, предлагают новые формы использования народных творческих открытий (спиричуэлс, бум-бокс, рэп, стэп). Режиссер должен быть готов определить темпо-ритмический облик будущего праздника.

Жертвоприношение сохраняется в устоявшихся языческих традициях разных религиозных направлений. Это и дни поминовения, благодарения, сабантуй и похороны. Это и изготовление и уничтожение ритуальных предметов и символов. Символическими жертвенными действиями можно назвать костры молодежных лагерей, в которых сгорают мечты и пожелания, митинги у Вечного огня и закладка строительных объектов в согласии с традициями предков и др. Древние предания и современные предрассудки рожают различные идеи и проекты, связанные с жертвоприношениями в отношении жизненно важных природных объектов, культовых личностей в истории. Сохранение священных пространств и традиций – задача новых проектов в Казахстане и российской Якутии по определению сакральных географических объектов. Сакральное и профанное, повседневное и праздничное – категории, которые режиссер должен ощущать безошибочно.

В следующей группе – дарение и обмен. Необходимый элемент во многих праздниках, когда участники совершают акт дарения и в ответ получают некое зеркальное действие. Так происходит в Новый год, на Пасху и в другие праздничные события. Дарением, если можно так сказать, в одну сторону ознаменованы личностные праздники: дни рождения, именины, годовщины свадеб, юбилеи и др. В современных праздничных ситуациях часто возникают подарки и сюрпризы. Различные формы вознаграждения, вручения знаков отличия, уважения требуют самостоятельной и оригинальной режиссерской разработки. Подарок или сюрприз должен нести в себе смыслы, глубокое содержание. Само дарение необходимо сопровождать благопожеланиями и прославлениями.

Регламентирование и предписания. Многие в традиционной народной культуре имели свой порядок, свои обязательные рекомендации. Это касалось уборки помещений, украшения дворов и домов, времени совершения обрядов, встречи и проводов гостей, одежды и последовательности действий, тостов, приветствий и пр. Современное общество создало сложную систему, порядок, зафиксированные в различных документах, начиная от Конституции, военных уставов, гимнов, правил дорожного движения... Из недавней истории Советского Союза вспоминаются «Кодекс строителя коммунизма» и «Правила юного пионера». Это не выдуманные бессмысленные тексты. Они – необходимость общаться и действовать в одной знаковой системе. Это позволяет избежать хаоса, суеты и неразберихи даже в повседневной жизни. Светский этикет и религиозные уложения, демонстрации и шествия, «правила жизни» в учреждениях и молодежных организациях, календарь праздничных событий, наконец – вот что определяет особенности идентификации человека с обществом в целом или ограниченными группами и субкультурами.

Обязательные ритуализованные действия – комикование и осмеяние. В народном фольклоре сохранилось огромное «смеховое наследство»: игры и розыгрыши, частушки и прибаутки, шуточные сказки и анекдоты, насмешки и издевательства. Людей всегда тянуло к веселью и дурачеству. И сегодня остаются востребованными шутовство и глум (как пример, творчество Сергея Шнурова), пародия и подражание (телепроекты «Точь-в-точь», «Один в один»), состязание в юморе (КВН, Comedy Club), комическая импровизация. Нельзя забывать, что все эти жанры и формы смеховой культуры несли в себе воспитательный и обучающий характер. Как мораль в баснях. Смех – лекарство и показатель здоровья общества.

К важным компонентам акционального кода относятся статусные действия. В древности это были обряды перехода (по Ван Геннепу), выборы совета старейшин, назначение ответственных, встреча высокопоставленных гостей, переговоры и другое. Многие современные статусные события и действия закреплены так называемыми протоколами, где обозначены ритуальные действия. Начиная с инаугурации высших лиц государства, присяги, посвящения, коронации, дипломатических приемов и визитов, кончая имянаречением, крещением или вручением паспорта обычным гражданам страны. Особое внимание режиссера должно быть обращено на соблюдение всех необходимых требований с учетом государственных или национальных традиций.

В празднично-обрядовой среде можно обнаружить ритуальные действия, которые не носят открытый, массовый и зрелищный характер. В том смысле, что они не претендуют на широкую огласку и не предлагаются на всеобщее обозрение. Но по опросам «Левада-центра» более 40 % россиян верят в гороскопы, амулеты, чудеса, в прорицателей и целителей, наконец, в жизнь после смерти.

Речь идет о магических ритуальных действиях, которые сохраняются, несмотря на стремительное развитие светской цивилизации. Гадания и суеверия, приметы и предрассудки, освящение и отпевание, заговоры и сглазы, обереги и талисманы – реалии современной жизни. Охранительные, эротические, лечебные и пагубные действия с элементами магии и колдовства занимают свое значительное место на рынке услуг. Традиции работы с материальным и духовным пространствами, использования природных энергий остаются в поле внимания значительной части населения. Обращаясь к народной демонологии и магическим (или псевдомагическим) действиям, режиссеру необходимо оставаться в сфере художественного проекта, направленного на сохранение традиционных ценностей, а не сомнительных предложений и опытов.

Ритуальная трапеза и пиршество – обязательные действия в праздничном событии. Сезонный рацион питания, посты и праздничные блюда – неперенный элемент народной культуры. Вареное и жареное, сладкое и горькое, жидкое и твердое, с приправами и без, мелкое и крупное, горячее или холодное... Можно утонуть в попытках перечисления особенностей в приготовлении и употреблении пищи в разных народных традициях. С уверенностью можно утверждать одно: в каждой культуре существуют праздничные или ритуальные блюда, продукты, правила их изготовления и чаще всего совместного поедания.

И сегодня мы наблюдаем своеобразные ритуалы в трапезах, диетах, пиршествах и приеме гостей. Режим питания, сервировка, меню, сыроедение и вегетарианство, изысканное винопитие и отказ от алкоголя... Все эти явления присутствуют в нашей повседневной жизни. Все они могут и должны входить в праздничные структуры и ритуальные действия, составляющие основу народной традиционной культуры.

На этом остановимся, упустив одну из существенных групп – словесные ритуальные действия. Именно потому, что она выделяется исследователями в особую кодовую группу – вербальные ритуалы. Поэтому о вербальных кодах в обрядовых традициях народной культуры в следующих материалах.

Предложенные группы ритуальных действий составляют мобильный инструментарий в работе режиссера. Этот «праздничный набор» может быть дополнен или изменен, но принципиально он уже достаточен для понимания, освоения и практического приложения.

В результате режиссер получает в руки некую «модель» или «матрицу» позволяющую сделать выбор возможных и необходимых выразительных средств для реализации проекта в рамках возрождения народных традиций и праздников. Определив в будущем празднике основные культы, установив время и утвердив пространство, режиссер из «веера» обрядовых действий составляет модель праздника-обряда, основанную на категориях традиционных культур, что удерживает праздник в круге архетипических образов. Опыт проведения праздников направляет усилия режиссера к поиску новых выразительных элементов, этнографически точных деталей, необходимых дополнений для достижения искомых результатов.

Ритуальные практики подтверждают, что во время совершения обрядов происходит своеобразное «перетекание» одних ощущений в другие. Совмещаются вкус и цвета, звук и запахи, фиксируются осязательные ощущения и визуальные образы, соотносятся рисунки и татуировки на коже и имена, песни и танцы, события и раны. И сегодня эти особенности архаической культуры в практике взаимодействия с временем и пространством подтверждаются с учетом новых ощущений современного человека в современном мире. Человек готов находиться в обрядово-мифологической системе. Традиционной или модернистской.

«С точки зрения архаического человека, приобщение к сакральному приобретает смысл лишь как приобщение к первовремени предков, когда впервые был сотворен космос. Это означает, что участники ритуала или посвященные становятся современниками предков, – отмечает Н. А. Хренов. – Таким образом, преодоление времени и пространства или освобождение от них в мифе соотносится с потребностью в преодолении традиционных представлений о времени и пространстве в культуре XX в., а, следовательно, и с их новым статусом в художественной картине мира» [4, с. 6].

Режиссер, обращаясь к традиционным ценностям и формам народной культуры, создавая художественный проект, должен проявить профессиональную, научную и человеческую зрелость. Праздник – это вершина народной традиционной культуры.

1. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства: слов.-справ.: в 2 кн. Кн. 2. – 2-е изд. – СПб.: Композитор, 2003.
2. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997.
3. Толстая С. М. Полесский народный календарь. – М.: Индрик, 2005. – (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)
4. Хренов Н. А. Роль мифа в интегральной культуре XX века // Традиционная культура. – 2000. – № 1.

Рогачев В. И.

Мордовский государственный педагогический институт

Рогачева М. П.

Средняя общеобразовательная школа № 13, г. Саранск

ДОСВАДЕБНЫЕ ОБЫЧАИ, ОБРЯДЫ И ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ОБРЯДА И ПЕСЕН МОРДВЫ)

Особенности социально-экономического и этнокультурного развития народов Поволжья наложили глубокий отпечаток на его представления о браке, семье. Натуральное крестьянское хозяйство, характерное для региона, требовало высокой репродуктивности семьи. Отсюда естественная заинтересованность родителей в подготовке молодежи к свадьбе, браку. По нормам обычного права только женатый мужчина являлся полноценным членом патриархального общества, наделявшимся землей и другой собственностью, способным наследовать, совершать сделки купли-продажи, быть юридическим лицом при осуществлении различного рода хозяйственных и экономических актов. Поэтому первейшей обязанностью родителей были женитьба и выдача замуж совершеннолетних детей, чем обеспечивались их дееспособность и пополнение семейства новыми членами.

Проводимые мордовских, татарских, башкирских, русских селах Поволжья сельскохозяйственные календарные праздники, посиделки. Молодежные игры были сельскими зрелищами невест, которые демонстрировали свои «руци», платья, искусство красиво вышивать, умело шить, талантливо исполнять песни, ум, красоту и стать.

Во время весенне-летних и осенне-зимних календарных праздников исполнялось большое количество любовно-эротических и величальных песен, адресованных девушкам брачного возраста. К примеру, в Саранском и Краснослободском уездах Пензенской губернии пелись песни такого содержания:

Кати, Катерька, матерка,
Катерька якай щегольста,
Кати щегольста, шуваянста,
Вай саратовской чулкаса,
[7, с. 87].

Сэри кочкаря башмакса,
Кота квалмаса паляса,
Кемькафтова руцяса,
Вай, палы заря штофнойса.

«Катя, Катенька, матерка, щегольски одевается, ходит важно. Ай, в саратовских чулках, в высоких башмаках, в шестиполосной узорчатой рубахе, с двенадцатью платками за поясом, как заря, горит она в штофном платье».

Такие же функции выполняли песни-веснянки, распеваемые по вечерам молодежью, посвященные одному лицу и одобряющие его.

То-ли Семань Алданясь,
Сон наряжафста якайнясь,
Заря тяштень валдонясь.
[14, с. 81].

То ли Семенова Авдотья,
Она всегда наряденькая,
Словно светлая звездочка.

Песни величания досвадебного периода для девушки, готовящейся стать невестой, имели большое значение в ее самоутверждении, так как в них воспевались ее достоинства, ум, красота, трудолюбие, скромность, характеризовался духовный мир, мысли, чувства, переживания. Происходила своего рода эстетизация образа девушки в соответствии с национальными представлениями о красоте. Подобного рода общественное признание позволяло ей рассчитывать на быстрый успех у парней и скорую свадьбу.

Наряду с этими имелись и песни, адресованные парням свадебного возраста, в том числе веснянки – «вийанамат», которые пелись с припевом:

Ёра, ёра – ераня,
Ер, веселай пряня
Муваня карьксон понайня,
Мазы карень кодайня.
Ся Филиппонь Иваннясь.
[8, с. 48].

Ера, ер – ераня,
Ер, веселая голова
Умеет тонкие оборы вить,
Красивые лапти плестъ.
Это Филиппов Иван.

В произведениях происходило утверждение полноценности молодых людей, их способности к женитьбе, готовности к свадьбе, созданию нормальной семьи. Песни-величания, исполняемые на обрядовых праздниках, молодежных вечеринках, способствовали становлению социальной зрелости парня. Среди песен-веснянок были и такие, которые имели любовное содержание:

Шапарякс ладяй
Од куваз мархта,
Маряня ладяй
Лешаня мархта [14, с. 72].

Редька дружит
Со свежим квасом,
Маруся дружит с Алексеем.

Любовно-эротические мотивы звучат в песне, посвященной симпатизирующим друг другу молодым людям. Она исполнялась в период масленицы:

Пизими пизи, керьба ведь кольге,
А покш паксясонть ладырман килей.
Вере тарадсонть Кормилань шляпась,
Ало тарадсонть Маланьянь шались.
Кедь нармунь налкси пулынза марта,
Кормил налкси Маланьянь марто.

Идет дождь, вода капает,
А на большом поле широкая береза.
На верхней ветке шляпа Корнила,
На нижней ветке шаль Маланьи.
Летучая мышь играет со своим хвостом,
Корнил играет с Маланьей.

[9, с. 606].

Песня указывает на сближения парня и девушки и возможность их свадьбы.

В ходе семико-троицких обрядов мордовские девушки после молений, обращенных к божествам, девушки снимали с головы венки и бросали их в воду: «Чей венок поплывет, та девушка скоро выйдет замуж, а чей потонет, та скоро умрет» [7, с. 89]. Главный смысл этого гадания – свадьба, замужество. Об этом свидетельствуют типологически единые по происхождению обряд и песни, исполняемые русскими девушками в Калужской губернии на семик:

Пойду, млада я, на речку,	Мое сердце ноет-ноет;
Брошу веночек вдоль по речке,	Мой веночек потопает,
Задумаю про милого,	Меня милый покидает.
Мой веночек тонет-тонет	

[1, с. 175].

В Калужском, как и Нижегородском крае, верили, что если венок потонет – девка умрет. У калужан гадание имело продолжение: «...если венок вертится или пристал к берегу, останется в деревне или не выйдет замуж; поплывет вдоль реки или на ту сторону, вверх – туда выйдет замуж» [1, с. 175].

Среди обрядов нижегородской мордвы представляет интерес ритуал кумления, восходящий к русской семико-троицкой обрядности и заклинательным песням весеннего цикла, в которых развивались аграрно-хозяйственные темы [1, с. 174–175]. Похожий праздник проводился на Троицу у татар-кряшен [18, с. 85–86]. В него входили любовно-магические элементы. В мордовском варианте они заключались в том, что в завершении семико-троицких обрядов девушки делают большие венки из березовых ветвей и целуются через венок одна с другой – кумятся. Ритуал кумления у мордвы Симбирской и Нижегородской губерний сопровождался обрядовой песней:

Покумимся кума, покумимся,
Мы семицкою березкой покумимся [7, с. 176].

Кумление девушек учеными рассматривается как отголоски любовно-брачных отношений между парнями и девушками. Они уходят корнями к празднику Ивана Купалы, отмечавшемуся в ночь на 24 июня [1, с. 176].

Для мордовских девушек, готовящихся к замужеству, важным было посещение молодежных посиделок, бесед, игрищ, праздничных «Роштувань кудо» («Рождественский дом»), «Тейтерень пия кудо» («Дом девичьего пива»), особых праздников на вербное воскресенье в честь Вермавы (матери вербы), которая обеспечивала здоровье, красоту и плодovitость. Молодежь устраивала встречу и проводы Пасхи. Кульминацией весенне-летних празднеств была Троица, троицына неделя. Эти общесельские празднества, сопровождавшиеся массовыми театрализованными действиями девушек и парней, хороводами, пением песен, частушек, способствовали формированию брачных пар.

Особое место в череде этих праздников занимал «Тейтерень пия кудо», который служил ритуалом перехода девушек в старшую молодежную группу, готовящуюся к замужеству, свадьбам [4, с. 38]. Его организаторами были девушки, достигшие брачного возраста. Патриархальная община придавала важное значение празднику в связи с тем, что он завершал весенне-летний цикл молодежных гуляний и был местом смотрин.

Свадебные мотивы, тема брака были ключевыми на всем протяжении «Тейтерень пия кудо». В один из дней девушки разыгрывали веселое свадебное действо, в котором в роли невесты выступала девушка, впервые пришедшая в девичий дом [4, с. 39]. Это был общесельский праздник, в котором участвовали чуть ли не все жители села. Родители не упускали возможности подсмотреть за выбором своих детей, оценить художественные таланты молодежи, умение девушек вести себя, держать слово, знание пословиц, поговорок, загадок, исполнительское мастерство, способности музицировать, плясать, петь, водить хороводы [11, с. 19]. Здесь же обсуждались нравы молодежи, их вкусы, умение наряжаться и с достоинством вести себя на гулянии. В этот период разворачивался своего рода сельский карнавал, с играми, музыкой, песнями, танцами, ряженьем. Молодежь выезжала в гости в соседние села (в пределах своего брачного округа), принимала гостей со всей округи, в результате чего было легче познакомиться, найти себе мужа, жену.

Основными устно-поэтическими жанрами этих праздников были обрядовые и необрядовые, хороводные песни, частушки, припевки, а также такие виды фольклора, как музыкальный и хореографический [11, с. 19]. Исполнялись диалогические приговоры, полустихотворные импровизации. Широко были представлены произведения необрядовой поэзии: семейные песни, частушки, припевки, пословицы, присловья и т. д. Символика игр, эротические настроения молодежных обрядов, выбор пары служили, по поверьям, своего рода магическим инструментом воздействия на жизнотворные силы природы [11, с. 20].

От создания молодой семьи, рождения детей зависел крестьянский достаток. Отсюда становятся понятными обращения на празднике «Тейтерень пия кудо» к покровительнице урожая Норов-аве:

Паз максозо эчке паро олгодо, Пусть бог подаст толстых стеблей,
Олгонть пияс максозо На толстую солому
Кувака паро колоске. Длинных хороших колосьев.
Колозонтень паз максозо В колос пусть бог подаст
Тюжа мазы зёрныне. Желтого добротного зерна [12, л. 95].

Типологически близкие с мордовским «Тейтерень пия кудо» праздники проводили марийские, удмуртские, русские девушки [2, с. 82; 15, с. 235; 17, с. 221]. Название девичьих праздников у волжских финнов говорит само за себя: во время продуцирующих обрядов девушек угощали пивом и «пуре». «Пуре» – медовый напиток также подносился невесте в момент ее встречи. Отец жениха подавал невесте ковшик с ритуальным напитком со словами: «Кода комля ули козя лопатнесэ – ульхть козя жабатнесэ» («Как хмель богат листьями – так и ты будь богата детьми») [6, с. 73]. Аналогичные «девичьи пиры» бытовали у татар, чувашей в Поволжье [3, с. 127; 18, с. 96]. Наиболее похож по содержанию на мордовский был чувашский молодежный праздник, на котором также разыгрывался свадебный обряд [13, с. 89]. Это были своеобразные молодежные клубы по интересам. Часто молодежь снимала место для посиделок – «Аштем куд», где во время встреч девушки пряли, разучивали и пели песни, обсуждали сельские новости, готовились к праздникам, завязывали знакомства. Мордва считала посещение молодежных мероприятий желательным для девушки потому, что здесь давалась объективная оценка ее достоинствам. Отказ от общения с ровесниками считался серьезным недостатком ее поведения. Такое же отношение можно наблюдать и у русских. У девушек, уклоняющихся от бесед, посиделок, подозревали умственные и физические недостатки, отсутствие навыков в работе по дому [5, с. 66].

Молодежные гуляния, игры, где происходили знакомства и выбор невест, были распространены у татар и башкир Поволжья. Интересная форма досвадебного общения использовалась во время народных праздников «джиенов», проводимых группой деревень, по так называемым джиенным округам, в период между окончанием весенних полевых работ и началом сенокоса и жатвы [18, с. 70]. Они включали знакомства молодых людей из разных аулов, вождение хороводов – «ту-гэрэк уен», различные виды догонялок – «таклык уйнау». Считались допустимыми совместные прогулки юношей с понравившимися им девушками – «озын уен» («длинная игра»). Были распространены пение и пляски – «жырлы биюле уеннар», сопровождаемые ансамблевым музицированием.

ем [18, с. 74–75]. После праздников резко возрастало количество играемых свадеб. Разнообразные формы проведения досуга, игрища, вечера у мордвы, русских, татар и других народов Поволжья, занимали значительное место в годовом цикле обычаев, обрядов, праздников, создавая благоприятные условия для знакомства молодежи.

Похожим образом был организован досуг молодежи у башкир. Например, во время вечеринки – «кыз кузлэу» устраивались хороводы – «тугэрек», словесные соревнования – «эй-теш» [16, с. 47]. Молодежные игрища народов Поволжья невозможно представить без фольклора. Поэтический репертуар «кыз кузлэу» составляли песни «такмаки», приговоры, диалоги, поэтические состязания [16, с. 47]. Одновременно это были смотрины, на которых оценивалось умение вести себя, петь, плясать, владеть острым и умным словом, со вкусом одеваться. У башкир, как и у мордвы, происходило выяснение отношений, как между молодыми, так и между выбранной девушкой и ее родителями, поэтические объяснения и словесные соревнования между девушками и парнями. Молодой башкир, пожелавший жениться, выбирал себе невесту, о чем объявлял близкий друг джигита [16, с. 47].

У эрзи и мокши устраивались осенне-зимние гостевания девушек у родственников, живущих в соседних селах, где на вечеринках и игрищах происходило досвадебное знакомство молодежи. Типологически схожие по природе и времени проведения гостевания обнаруживаются у татар. На вечеринках парни приглядывали себе невест из соседних сел и даже крали их (обычай «чанага салып алып та китэлэр идее») [18, с. 95].

При выборе невесты родители и жених стремились заключить брачную сделку и сыграть свадьбу в своей этнотерриториальной среде, так как, по народным наблюдениям, «Ломань мастор чиресь – чопода виресь» («Чужая сторона – темный лес») [10, с. 33]. Подобное брачное поведение вполне объяснимо. Свадьба с представительницей другого этноса означала нарушение определенных традиций бытовой практики. Преодоление языкового, психологического и иных национально-культурных барьеров для суеверных людей было делом весьма сложным. Поэтому в крупных поселениях с раздельными общинами мокша и эрзя предпочитали брать невест в этом же селе, но из другого рода, следуя народной мудрости: «Паро женихтне – сисем морянь томбалев а якить одирвань вешнеме» («Хорошие женихи за семь морей не ходят искать себе невест»). Исторически на коренных территориях у мордвы прослеживается тенденция создавать экзогамные браки. Желание девушек выйти замуж в пределах своего населенного пункта, в родных местах порождается тем, что здесь неплохо знали своих избранников, их родословную, всю многочисленную родню. Традиционно коллективистские устремления мордвы, выражавшиеся в оказании материальной помощи, разного рода «помочи» при основании своего хозяйства, строительстве дома облегчали становление молодой семьи. В устной поэзии нередок мотив печали девушки, которую «родной батюшка пропил по ту сторону семи селений, дальше семи полей» и которая мечтает о том, чтобы у нее были крылья и она полетела бы в родной край [19, с. 179].

Крестьянская основательность и ответственность, серьезное, глубокое отношение к браку как форме продолжения фамилии, рода, преемственности поколений в сочетании с традиционной народной обрядовой культурой оказывали результативное влияние на самочувствие крестьянской семьи, патриархальной общины.

На современном этапе отказ от исторического опыта предков, их способов создания семьи, утрата многих компонентов традиционной культуры, вырождение философии большесемейных коллективов постепенно и верно загоняют наше общество в демографические тупики, которые напрямую отражаются на состоянии экономики государства, социальном благополучии народов России.

-
1. Аникин, В. П. Русский фольклор / В. П. Аникин. – М.: Высш. шк., 1987. – 286 с.
 2. Бусыгин, Е. П. Общественный и семейный быт русского сельского населения Среднего Поволжья / Е. П. Бусыгин, Н. В. Зорин, Е. В. Михайличенко. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1973. – 166 с.
 3. Денисова, Н. П. Семья в обычном праве чувашей / Н. П. Денисова // Вопросы материальной и духовной культуры чувашского народа. – Чебоксары, 1986. – С. 112–144.
 4. Корнишина, Г. А. Традиционные обычаи и обряды мордвы: исторические корни, структура, формы бытования / Г. А. Корнишина. – Саранск: МГПИ, 2000. – 150 с.
 5. Логинов, К. К. Девичья обрядность русских Заонежья / К. К. Логинов // Обряды и верования народов Карелии. – Петрозаводск, 1988. – С. 64–76.
 6. Майнов, В. Н. Очерк юридического быта мордвы / В. Н. Майнов. – СПб.: Тип. М-ва внутр. дел, 1885. – 267 с. (Зап. РГО: т. XIV, вып. 1).
 7. Мельников, П. И. Очерки мордвы / П. И. Мельников. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. – 136 с.
 8. Мордовское устное народное творчество: учеб. пособие / редкол.: А. В. Алешкин и др. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1987. – 288 с.

9. Мордовский этнографический сборник / сост. А. А. Шахматов. – СПб., 1910. – 848 с.
10. Мордовские пословицы, присловицы и поговорки / сост. К. Т. Самородов. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – 280 с.
11. Рогачев, В. И. Свадьба мордвы Поволжья: обряд и фольклор (историко-этнографические, мифологические основы, региональные и языковые аспекты) / В. И. Рогачев. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. – 384 с.
12. РФ НИИГН. Л-394.
13. Салмин, А. К. Народная обрядность чувашей / А. К. Салмин. – Чебоксары: Чуваш. НИИГН, 1994. – 339 с.
14. Самородов, К. Т. Мордовская обрядовая поэзия / К. Т. Самородов. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1980. – 168 с.
15. Славянская мифология: энцикл. слов. – М., 1995. 416 с.
16. Султангареева, Р. А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор / Р. А. Султангареева; УНЦ РАН. – Уфа: Уфим. полиграфкомбинат, 1994. – 191 с.
17. Удмурты. Историко-этнографические очерки. – Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1993. – 392 с.
18. Уразманова, Р. К. Обряды и праздники татар Поволжья и Урала: (Годовой цикл XIX – нач. XX в.) / Р. К. Уразманова. – Казань: Дом печати, 2001. – 196 с.
19. Устно-поэтическое творчество мордовского народа: в 18 т. – Т. 1. Эпические и лиро-эпические песни. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1963. – 400 с. – (УПТМН)

Склярова В. С.

Челябинский государственный институт культуры

СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО ЗРЕЛИЩА

В российском историко-культурном дискурсе сформировалось некоторое понимание того, в каких конкретных случаях возможно употребление терминов «визуальное» и «зрелищное», связанное именно с историческим контекстом культуры. А. В. Григорьева говорит, что термин «визуальное» чаще всего используют в тех случаях, когда имеют в виду явления именно современной культуры: «Феномен визуальной культуры имеет в большей степени отношение к жизни в больших городах. Это мегаполисная культура» [2, с. 338]. Однако относительно явлений прошлого говорят о «зрелищах» и «зрелищной культуре». Таким образом, по мнению исследовательницы, смысловое наполнение терминов «зрелище» и «зрелищность» в историко-культурном контексте ориентировано на доиндустриальное историческое прошлое человечества, когда визуальных средств массовой информации не существовало и зрелище было одним из немногочисленных вариантов одновременной трансляции и восприятия визуального множеством людей. Так, Н. А. Хренов говорит о традиционных формах зрелищности, о традиционных зрелищных искусствах и о современном зрелище. Я. С. Крыжановская пишет, что «признавая важность и обоснованность выделения типологических признаков зрелища, считаем нужным разграничить, – в том числе на уровне терминологии, – традиционные зрелища, то есть устно-зрелищные формы, основанные на непосредственном зрительном контакте (фольклор), и визуальные (экранно-зрелищные) формы современности» [4].

Мы стоим на позиции того, что термины «зрелище» и «зрелищность» могут быть применимы исторически-универсально. В то же время необходимо установить четкие критерии отличия традиционных зрелищ и их трансформации в современной культуре и специфических зрелищ, которые появляются только в современную эпоху.

Генеалогически зрелище раскрывается как замещающее собой опыт ритуалов, но отличается тем, что редуцирует зрительскую активность и переводит переживание из конкретного телесно-чувственного плана в сферу воображаемого (а в дальнейшем, с развитием техники, виртуального).

Сопоставление традиционной зрелищной культуры и современной визуальной культуры тем более любопытно, что сегодня исследователи вновь и вновь обращаются к проблеме коллективной стихии с ее витальными силами, бессубъектностью, архаичностью видения мира, обозначая новую культурную эпоху как «неоархаику». В качестве признаков этой эпохи авторы называют анонимизацию и дерационализацию сознания, стремление возврата к истокам, требующее подчас реанимации древних магических культов, повышение значимости тех форм восприятия реальности, которые коренятся в самых ранних пластах культуры [4]. Автор социокультурной концепции «общества спектакля» Ги Дебор считал, что зрелище – «это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами» [3, с. 23]. В таком случае существует очевидная разница между традиционным и современным технически-опосредованным зрелищем, поскольку они опираются на совершенно разные каналы коммуникации – аудиовизуальный и его техническую производную.

Зрелище в древнем мире, в первобытном обществе эпохи палеолита, как и искусство, было лишь одним из элементов сакрального бытия, магического и религиозного ритуала. Зрелище – это явление, которое может возникнуть только там, где существуют постоянные культурные традиции. Кроме того, зрелище служит поводом для осмысления будущего, создания образца идеального общественного состояния, видения перспектив развития культуры. Массовое зрелище аккумулирует энергию коллектива, организует социальный опыт личности, формирует ее творческое воображение. То есть для первобытного мира, зрелище было одним из способов не только трансляции, но и самого конституирования мифа. Восприятие традиционного зрелища как демонстрации необычного, исключительного перерастает порой в коллективный экстаз.

Историческую классификацию зрелищ предлагает российский ученый Н. А. Хренов, он подразделяет всё множество зрелищ на три вида:

1. Традиционные зрелищные формы (ритуалы, праздники, балаганы, массовые гуляния).
2. Классические или традиционные зрелищные виды искусства (цирк, театр, эстрада).
3. Инновационные для культуры массовые зрелища, которые появляются в самом конце XIX века, а развитие и распространение получают уже в XX в. Это технические массовые зрелища (кино, телевидение) [6, с. 4].

Первым двум категориям, по мнению культуролога, присуща «одновременность действия и его восприятия. Для них специфичен непосредственный контакт участников» [6, с. 7]. Ученый указывает и на то, что традиционные зрелища существуют на основе специфического коммуникационного механизма: «в них используются исключительно фольклорные элементы коммуникации. Здесь участники зрелищ являются одновременно и актерами, и зрителями» [1, с. 526]. Позволим себе предположить, что данные признаки показывают, что разделение между первой и второй категориями во многом искусственное. В современном зрелище восприятие может быть отделено от действия, а само действие – технически опосредованно и неограниченное количество раз воспроизводимо.

Наверное, на единственно важное отличие традиционных зрелищных форм от классических или традиционных зрелищных видов искусства заключается в наличии сакрального смысла (даже в откровенно развлекательных формах традиционных зрелищ он присутствовал или в ортодоксальном варианте или в искаженной карнавалльно-балаганной контекстом форме, в форме антисакральности). Я. С. Крыжановская пишет, что в современном зрелище преобладающим является антропологический уровень восприятия. В отличие от него, традиционное зрелище – это «такое состояние, событие или ситуация, которое обнаруживает связь с трансцендентным, оно рассчитано на “вертикальную проекцию” или “теологический” уровень» [4]. Но эта вертикальная проекция или сакральная коммуникация практически полностью отсутствует уже в классических зрелищных искусствах. Она редуцируется даже в позднем эллинском театре, в обществе переживавшем кризис мифологической религиозности. Она возвращается в эпоху Средневековья, но окончательно сходит со сцены в эпоху Просвещения. Коммуникация со сверхъестественным окончательно выносится за пределы зрелищных искусств, но сохраняются зрелищные формы сакральной коммуникации – например, торжественные богослужения.

Еще одна важная характеристика сути зрелища, по-разному проявляющая себя в традиционной зрелищной культуре и современной визуальной культуре, – принцип симультанности, реализующийся через одновременное воздействие на разные органы чувств. Любая зрелищная акция представляет собой сложную полиэлементную структуру, но формы этой полиэлементности могут сильно различаться. В традиционных зрелищных формах принцип симультанности реализовывался через синкретическую структуру зрелища. Специфику такого синкретизма определяли особенности жестомимического поведения, но важную роль играла и предметно-вещественная среда, и тембро-ритмо-интонационный язык зрелища. Все выразительные средства традиционного зрелища обладали определенным знаковым статусом: заложенная в них информация входила в общую систему представлений о мире наряду с той, которая содержится в словесных текстах. Таким образом, в представлении народного зрелища вещи, костюм, сцена, музыка, танец, пение и речь становились такими же текстами культуры, как и словесный текст, а само представление можно рассматривать как единый комплекс различных культурных текстов. Участники традиционного зрелища являлись одновременно и авторами, и исполнителями, а иногда и зрителями [4].

В современной экранной культуре принцип симультанности проявляет себя через мультимедийность, то есть соединение в одном видимом пространстве фрагментов разной природы: текста, фотоизображений и любых других статичных изображений, движущихся изображений (кино- и видеофрагментов, в том числе сопровождающихся звуком), специальных графических знаков. Восприятие этого фрагментированного пространства неразрывно связано с понятием скорости, легкого перескакивания с сайта на сайт, т. е. активного и быстрого движения. И хотя характер полиэлементной структуры визуальных форм в корне отличается от палеосинкретизма, некоторые исследователи связывают современное распространение аудио-визуальных средств с «новым запросом на синкретику в ущерб аналитике». Если развитие форм передачи информации условно можно представить схемой «жест – речь – письмо – книгопечатание – интернет», то в сфере зрелищных форм этому будет соответствовать движение от собственно зрелищной (устно-зрительной, фольклорной) к визуально-печатной (письменно-зрительной) коммуникации, которую М. Маклюэн называл «галактикой Гутенберга» и связывал с формированием фонетического алфавита и изобретением наборного шрифта, а затем и к визуально-экранной [5]. Логично предположить, что в связи с трансформациями зрелищности, менялось и функционирование зрительных образов в рамках зрелищной (устно-зрительной) и визуальной (экранной) культуры, как продолжения книжной культуры.

Последующее развитие письма и книгопечатания способствовало развитию логико-знакового мышления, для которого характерны дискретность и аналитический подход. С учетом этого зрительный образ в современной визуально-зрелищной культуре функционирует не как целостность, но как фрагмент, как знак-клип. Это особенно заметно на примере интернет-среды, где любой текст должен быть ограничен в объеме, чтобы не выпасть за пределы быстрой схватываемости скользящим взглядом [4].

Конечно, как мы уже выяснили, нельзя утверждать, что зрелищно-визуальная культура – это феномен именно современности. Человека всегда окружало много зрительной информации вообще, а фундаментальная значимость гегемонии зрения стала осознаваться еще со времен греческой античности. Однако специфика сегодняшней культуры состоит в том, что визуальные образы не просто существуют вокруг нас, но и обладают принудительными чертами, захватывая своей интенсивностью и убедительностью [4], что нашло отражение в новом термине «видеология».

Способность быть зрителем культивируется миром современной «культуриндустрии» и используется механизмами власти для тиражирования активных потребителей. Все публичные профессии обнаруживают нарастающую зрелищность (зрелищем упорно становится политика). Особенно очевидно это, конечно, в области искусств, где не только пространственно-временные искусства стремятся стать зрелищем, но и архитектура, и поэзия, и даже музыка. Она стремится перестать быть просто музыкой и тоже превращается в зрелище. Что уж говорить об изобразительном искусстве, которое тоже отказывается от привычных форм и жанров и превращается в инсталляцию-зрелище, мало напоминающее то, к чему мы все мы привыкли в выставочной культуре.

В обществе зрелищ – обществе, где зрелище является элементарным бытием, возникает новый вид товарного фетишизма – зрелищный фетишизм: такие продукты человеческого труда, как образы, став товарами, приобретают самостоятельный, независимый от человека, даже господствующий над ним, статус.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2010. 752 с.

2. Григорьева А. В. Понятие и феномен визуальной культуры // Вопросы гуманитарных наук. 2008. № 6.

3. Дебор Г.-Э. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. 184 с.

4. Крыжановская, Я. С. Визуальное и зрелищное // Вопросы культурологии. 2009. № 10. С. 4–7.

5. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. М.: Ника-центр, 2003. 432 с.

6. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Театрализованное представление — это сложная система, включающая в себя разнообразные языки, коды, знаки.

Крупнейший театральный режиссер и педагог Г. А. Товстоногов проявлял большой интерес к постановке театрализованных представлений. Образное решение большинства эпизодов в этих представлениях ярко подтверждает мысли Товстоногова об основном признаке современного стиля: «Искусство внешнего правдоподобия умирает, весь его арсенал выразительных средств должен уйти на слом. Возникает театр другой поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. Любое действие должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, не иллюстрацию. Тогда каждая деталь на сцене превратится в реалистический символ» [7].

В современной режиссуре театрализованных представлений и праздников постоянно идет поиск новых форм. Профессия режиссера требует знаний закономерностей использования выразительных средств и их отличия друг от друга. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, метафора, аллегория, выраженные в пластике движения актера, с помощью которых режиссер создает в театрализованных представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей. Режиссерам необходимо изучать знаковые выражения во всех видах искусств, уметь отбирать их из множества.

Современный театр все более тяготеет к обновлению выразительных средств. Синтезируя драматическое действие с музыкой и вокалом, кино и танцами, режиссеры добиваются более убедительного, объемного раскрытия идеи спектакля, сцены, эпизода. Удельный вес танцевального действия в спектаклях неуклонно растет.

Причина обращения к выразительным средствам других видов искусств — стремление уйти от плоского бытового правдоподобия, будничного реализма.

Современный режиссер, владеющий всем арсеналом сценических средств, транслируя зрителям главную идею, мысль, философию своего спектакля обращается к языку хореографии. Хореография концентрирует содержательную форму, определяет подтекст произведения, делает яркой мизансцену спектакля, появляется большая сила воздействия на зрителя. Язык хореографии в яркой форме выявляет содержание представления и является одним из выразительных приемов режиссера.

К выразительным средствам хореографии относится хореографический текст, он есть совокупность в определенной последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих тот или иной танец, танцевально-пластический эпизод. Хореографический текст складывается из элементов танцевального языка (хореографической лексики), которые в их последовательности и взаимосвязи образуют целостную систему. Хореографический текст сочиняется на основе музыки и является воплощением эмоционального состояния, характера, образа сценического героя. Зависит от количества исполнителей танцевальной сцены, образных и формальных особенностей музыки, драматургического смысла того или иного эпизода спектакля. В основе хореографической лексики лежат отдельные движения и позы, из которых складывается танец как художественное целое, т. е. как произведение искусства. Хореографическая лексика возникает на основе обобщения и специфически танцевального претворения выразительных движений человека. Сами по себе элементы хореографической лексики не являются носителями определенного образного содержания, но обладают кругом выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца как целого.

Язык хореографического искусства имеет свои особенности и знаковый характер. Бесспорным является тот факт, что его отличие от обычного языка в движениях человеческого тела в пространстве.

Общепринятый язык человечества — это сложившаяся система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения, обмена мыслями и взаимного понимания людей в обществе.

Хореографический язык относится к естественным языкам и подчиняется исторически складывающимся закономерностям. Естественный язык обогащается и совершенствуется,

осуществляет общение не только между современниками, но и между многими поколениями людей. В историческом развитии языка хореографии преобладает преемственность. Он достаточно устойчив и неподвержен особым революционным взрывам, способных прервать духовную связь времен. Основой языка хореографии является состав знаков, их значение, правила связей между ними. Изменчивости подвергаются, скорее всего, комбинации знаков. Наши движения отражают наши мысли, потому что тело и мозг неразделимы. Зрители могут определить эмоциональное состояние исполнителя через танцевальную пластику, потому что каждый отдельный зритель как-то понимает связь между своим телом и мозгом. В сущности, зритель может понять исполнителя, только поняв себя.

Основатель кинетики – науки, изучающей язык жестов – профессор Ф. Л. Бирдвистелл, занимаясь постоянным анализом жестов и движений, пришел к выводу, что жестами, если они правильно поняты тем человеком, к которому обращены, можно выразить мысль несколько не хуже, чем словами. Кинетика – совокупность телодвижений, применяемых в процессе человеческого общения, изучает поведение человека в его невербальных проявлениях, к которым относятся мимика (движения мышц лица), пантомимика (движения всего тела), «вокальная мимика» (интонация, тембр, ритм и др.), пространственный рисунок (выразительность, сила проявления чувств, переживаний). «Кине» – мельчайшая единица движения, как бы буква движения тела, считывая которую можно интерпретировать передаваемые через жесты или другие движения тела сообщения. Двигательное действие – понятие психологическое, по механизму возникновения всегда произвольно, преднамеренно, следовательно, мотивированно – формируется исходя из определенного смысла [5].

Хореографическое действие всегда выражено вовне, поэтому зрителю и понятна его сущность. При общении на языке танца между участниками действия возникает сфера познания знаковых систем. На наш взгляд, это структуры и схемы, выработанные в процессе исторического развития хореографического искусства, имеющие свою логику построения и организацию выразительно-смысловых элементов.

Специфика состоит в том, что язык хореографии составлен из констант, не имеющих статуса знаков речи, но эти знаки строятся на базе языковых констант и помимо них построены быть не могут. В этом и есть своеобразие функционирования и развития языка хореографии.

Язык танца – это прежде всего язык человеческих чувств, и если слово что-то обозначает, то танцевальное движение выражает, и выражает только тогда, когда находясь в сплаве с другими движениями, служит выявлению всей образной структуры произведения. Одна из особенностей танца – его подчиненность временным и пространственным законам одновременно – результат его синтетической природы. Природа обеспечила ему самостоятельность и неповторимость как вида искусства. Неспособность танца изображать непосредственно формы самой жизни, его эмоционально-выразительный характер сформировали особые сценические средства, определили отбор материала для образного отображения действительности. Отсюда искусство танца приобрело обобщенно-условный, ассоциативный язык, глубоко эмоционально воздействующий на зрителя. Следовательно, хореография – это определенная целостная сущность, имеющая свои конкретные формы проявления и закономерности бытования. Среди них имеется то общее, что объединяет ее с другими видами искусств, и то особенное, что делает ее именно хореографией. Такая особенность проявляется в собственных выразительных средствах хореографии, отличных от всех других видов искусств и создающих хореографическую образность [1].

Танец имеет содержание и форму, которые представляют собой философские категории. Содержание танца отражает реальную действительность. Оно может включать чувства переживания, состояния людей, их характеры и поступки, события истории и современной жизни, особенности труда, быта, национального характера и психического склада народа. Форма танца представляет собой систему специфических ритмически организованных выразительных движений человека, претворяющих и обобщающих пластику реальной жизни. Уже простейший танец, выражающий то или иное настроение, всегда содержателен, одухотворен, его форма воплощает явление духовной жизни человека.

Г. Гачев определяет, что «танец, есть игра идеями, перебрасывание конфигурациями мирового пространства, жонглирование измерениями бытия. Ибо танец все слова нашего тела использует, сплетает в предложения и романы» [3].

Танец – самый древний и красивый способ общения, способ самовыражения, он несет в себе коммуникативную и психологическую функцию. Как жест и мимика танец – это выраже-

ние чувств и эмоции. Причем выражение это происходит не совестно, т. е. не рациональным способом, а инстинктивно, телесно. Поэтому язык танца универсален, в нем нет рамок. Каждое танцевальное движение несет в себе смысловую нагрузку, определенный код. Этот код, отношение танцующего к музыке, к тому, что он «играет» танцем. Первичная функция танца – это и есть сам танец. Это движение. Движение под определенную музыку. Вторичная же функция – непосредственное значение каждого движения в танце, его расшифровка. Таким образом, танец очень богат такими кодами, которые нуждаются в расшифровке. Расшифровка же происходит каждым человеком в зависимости от его собственного восприятия танца, а также правильность расшифровки зависит от того, насколько четко и ясно танцующий движениями передал сообщение. Восприятие танца происходит только на визуальном уровне.

В режиссуре театрализованных представлений язык хореографии приобретает прикладной характер. Герои общаются друг с другом и со зрителями выразительными движениями танца. Появляется художественное восприятие знакового языка танца.

Художественное восприятие – многоуровневый процесс, развивающийся от простого к сложному, от поверхностного знакомства с художественным объектом – к его «прочтению», интеграции, оценке, к глубокому постижению его сущности.

В ходе восприятия, «сотворчества», «соавторства», «сорежиссуры» происходит самопознание и саморазвитие личности. Результаты активного, творческого, художественного восприятия оставляют глубокий, действенный след в памяти человека. Движения танца могут быть настолько выразительны, что исполнители способны взволновать или рассмешить своих зрителей, воссоздав перед ними человеческие характеры и истории без единого произнесенного слова.

Режиссер, создавая на сцене художественно-пластическую конструкцию, мыслит пластическими образами, переводит психологию слова и содержание в яркое театрализованное действо, ищет оригинальные выразительные приемы для увлечения и заразительности театральным зрелищем. Главное для режиссера – это выразительность и заразительность его произведения. Создавая образы, он отбирает и осмысливает каждую деталь с целью обнаружить сущность вещи, важные ее качества и свойства. Все это необходимо, для того чтобы привлечь внимание к изображенному. Режиссер стремится эмоционально всколыхнуть, изумить, поразить открытием содержания своего зрителя, тем самым заставить чувствовать, думать, воображать, ассоциировать, делать обобщения.

1. Большая литературная энциклопедия / Красовский В. Е. и др. – М.: Филологическое о-во «Слово»: ОЛМА-Пресс Образование, 2003. – 845 с.

2. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 575 с.

3. Гачев, Г. Национальный космос / Г. Гачев // Современная драматургия. – 1990. – № 5. – С. 180–182.

4. Марков, О. И. Сценарная культура режиссеров досуговой деятельности как художественно-педагогическая проблема: дис. ... д-ра пед. наук / О. И. Марков. – СПб., 1998. – 406 с.

5. Наумова, С. А. Имиджелогия: учеб. пособие / С. А. Наумова – Томск Том. политех., ун-т. – 2004. – 116 с.

6. Рубб, А. А. Размышления о Нетрадиционном театре или Нетрадиционный театр как он есть. – М.: ВК, 2004. – 604с.

7. Товстогов, Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / Г. А. Товстогов. – М.: Искусство, 1983. – 68 с.

8. Художественно-педагогический словарь / сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова, М. С. Тарасова, Т. Д. Прони-на. – М.: Академический Проект: Трикта, 2005. – 480 с., 16 с. цв. вкл. – (Фундаментальный учебник).

Соколовская Е. В.

Челябинский государственный институт культуры

ШЕПОТ В РИТУАЛЬНО-САКРАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Магическое действие шепота в славянской традиции находит отражение в разных жанрах и функциях. Он присутствует в той или иной мере в устных вербальных текстах ритуально-магической направленности – в заговорах, заклинаниях, словесных оберегах, приветствиях и благопожеланиях, народных «молитвах» и шепотках. Высота голоса, крик или шепот, а также молчание (нулевая ступень) играет существенную роль во многих обрядах и повериях, требующих словесного выражения (или его полностью исключаящих). Шепот может послужить прекрасным средством для защиты пространства от вредоносной и нечистой силы. Пространство, в котором слышен шепот, создает защитный магический круг, такая же граница может возникнуть, если производить ритуальный стук. У предков шепот отождествлялся с огнем, так как

треск огня напоминал тихую речь. Общеизвестно, что огонь являлся средством защиты от диких животных.

В зависимости от того, что говорится в тексте, от того, как он произносится, т. е. какие способы звуковой организации текста, в данном случае оберега придают ему сакральный статус, отличают от обыденной речи, определяют его магическую силу, зависит семантика вербального оберега.

Как известно апотропеем, или оберегом, т. е. магическим средством защиты человека и его мира от опасности, может быть практически любой элемент славянской традиционной культуры, предмет, действие, растение, а также самые разнообразные вербальные формы: заговор, приговор, шептание, вербальный ритуал. В магической практике голос, которым произносится ритуальный текст, обычно так или иначе маркирован – заговор, приговор редко произносится «обычным» голосом, они выкрикиваются, произносятся шепотом, или «про себя», часто с особой интонацией, ритмом или даже изменением тона. Таким образом, в обрядовых действиях обычного голоса как бы не существует, поскольку используются маркированные модификации.

С точки зрения магического употребления шепот выполняет двойную роль: он является средством произнесения ритуального текста – большинство текстов традиционной культуры функционируют именно в устной форме, потому чтобы реализовать текст нужно его произнести; при этом многие звуковые и фонетические приемы организации апотропеического текста усиливают его сакральный статус, а также он являлся проводником силы для совершения ритуалов.

Роль шепота в любовных ритуалах также немаловажна. Для этого наши предки владели незамысловатой техникой, которая была близка к заговорам («малым» фольклорным текстом, который служит магическим средством достижения желаемого в лечебных, защитных, продуцирующих и других ритуалах). Их исполнение носит сугубо индивидуальный характер [2]. Однако шепоток имеет важную специфичную черту – яркую голосовую маркировку.

У многих народов мира данный вид фольклорного текста имеет такое определение: шепоток – это короткий, но весьма действенный наговор, который как бы случайно произносят шепотом, когда хотят чего-то добиться, не привлекая к себе чужого внимания, поскольку это внимание может свести ваш наговор на нет [1].

Шепотки используются в определенных ситуациях. Например, они могут применяться после ссоры, чтобы избавиться от негативного воздействия. Их полезное свойство – привлечение удачи, любви и благополучия. Особенность шепотка в том, что он произносится не только на человека, но и на вещи, которые используются каждый день. Они наполняются положительной энергией, это помогает при создании благоприятной атмосферы в доме.

Шепотки при передаче любовных импульсов являются самыми частыми по использованию в современной культуре. Такой вид магии – самый эффективный метод для привлечения любви. Существует несколько видов действенных шепотков при встрече с объектом обожания: шепоток в спину любимому. Слова, сказанные в спину нужному человеку, отложатся в его сознании, и данная заложенная программа активизирует внутренние процессы в сознании. Шепоток с прикосновением. Он является не менее эффективным, хотя исполнить его сложнее. Увидев понравившегося человека, шепотом произносится магический текст, далее нужно дотронуться до левой руки заговариваемого.

Шепоток со взглядом. Зрительный контакт считается особенно сильным способом передачи чувств.

Стоит обратить внимание, что заговоры и шепотки использовались для лечения человека от недуга или преодоления любой критической жизненной ситуации. В народной медицине избавление людей от напастей осуществляется путем «передачи» этого действия по голосу. Различные наговоры, заговоры, шепотки при правильном посыле, интонировании могли излечить человека от недуга. Для каждого определенного органа или части тела исторически апробированы конкретные техники и слова. В древности таким сложным лечением занимались бабки-шептуньи, ведуньи и знахарки. Простейшим лечебным «шепотком» владели как мужчины, так и женщины. Например, заговоры от пореза на руке, от ожога, от бессонницы были распространены в той и в другой среде.

В ходе изучения роли шепота в апотропеической магии можно предположить, что «пограничный» звук является распространенным у разных народов мира связующим звеном между двумя мирами, позволяющим защитить дом, скот и здоровье.

1. Елеонская, Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России / Е. Н. Елеонская // Сказка, заговор и колдовство в России. – М.: Индрик, 1994.

2. Левкиевская, Е. Е. Звуковой код традиционной народной культуры / Е. Е. Левкиевская // Мир звучащий и мир молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре. – М.: Индрик, 1999.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ ПЛОЩАДНОГО ТЕАТРА В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ДНЮ ЗНАНИЙ (НА ПРИМЕРЕ «ЯРМАРКИ В ГОРОДЕ МАСТЕРОВ»)

Традиционно в подготовке и осуществлении всех значимых событий и праздников Челябинского государственного института культуры принимают участие студенты кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников. Под чутким руководством своих педагогов, в тесной взаимосвязи с представителями других факультетов и кафедр они делают жизнь института ярче, интересней, насыщенней. Это, во-первых. Во-вторых, такая практика готовит их к будущей профессиональной деятельности, минимизируя возможные просчеты и ошибки. Дома, как говорится, и стены помогают.

Праздничный календарь вуза складывался на протяжении многих лет. Он и сейчас продолжает трансформироваться. Но ряд событий остается неизменно востребованным. К таковым относится День знаний, открывающий каждый новый учебный год. Этот праздник включает в себя целый комплекс разнообразных мероприятий. Он начинается с официальной части – торжественной «линейки» у исторического Второго корпуса. Небольшая литературно-документальная справка из уст ведущих, приветственные слова ректора и почетных гостей, возложение цветов к мемориальным доскам отцов-основателей вуза – такой порядок сложился давно и остается неизменным.

Следующая часть включает в себя театрализованное представление, целью которого является знакомство первокурсников с институтом и предстоящей жизнью в нем. Место проведения варьируется в зависимости от пожеланий руководства, погодных условий и других обстоятельств. Несколько лет представления проводились во внутреннем дворе вуза, теперь они вновь вернулись на традиционную сцену Учебного театра.

В данной статье рассмотрим сценарную основу театрализованного представления, организованного автором этих строк со студентами группы 404 МП в 2011 г. В процессе рождения замысла будущего мероприятия пришла простая мысль – содержание представления на открытом воздухе должно быть оптимальным для подобного рода мероприятий. «Изобретать велосипед» не пришлось, память и полученные ранее в вузе знания подсказали то, что было нужно. Самыми яркими, зрелищными и действенными в русской народной культуре издавна были красочные ярмарки. «Эмоциональный камертон» был найден.

После конкретизации основных элементов замысла – определения темы, идеи, жанра мероприятия, встал вопрос об организации документального и художественного материала, который образует основной смысловой ряд. А также в придумывании сценарного хода, создающего смысловой ряд дополнительный. Предстояло найти определенный «лексический шлейф», позволяющий соединить празднование начала учебного года, информацию об учебном заведении и ярмарочное гуляние.

В процессе напряженной работы по сбору и обработке материала студенты – будущие режиссеры праздников более углубленно познакомились с традициями, бытовавшими в ярмарке. Они изучали народные забавы и потехи, образы затейников, развлекающих и привлекающих публику, примеры устного творчества, используемого скоморохами, раёшниками, зазывалами, музыкальный материал, помогающий создавать праздничную атмосферу, а также предметы традиционных народных промыслов и ремесел, заполняющих пространство ярмарки. Следует отметить, такая работа, без всякого сомнения, повышает профессиональный и общекультурный уровень студентов, делает их более конкурентоспособными в современных социокультурных условиях, позволяет им укорениться в статусе носителей и продолжателей народных традиций.

Далее приведем сценарный план представления, получившего художественное название «Ярмарка в Городе Мастеров».

Первокурсников, преподавателей вуза и гостей праздника встречают скоморохи-зазывалы прямо у ворот во внутренний двор академии. Они приветствуют каждый факультет веселыми заличками, приглашают всех на ярмарку.

Участники праздника проходят во внутренний двор, территория которого украшена соответствующим образом: разноцветные флажки, баннеры, имитирующие торговые ряды, тележка-раёк. В центре внутреннего двора установлена сцена-карусель. На всей территории играет музыка, выступают фольклорные коллективы («Заряница», «Гузель»), работают выставки

музея редкой книги и изделий народных промыслов. Лотошники предлагают свои шуточные услуги («подковать связки», «настроить выворотность» и т. д.) и товары («актерский талант», кисти саморисующие, иглы самошьющие и т. д.), другие персонажи театрализации по всему пути следования гостей активизируют их внимание.

Первокурсники, которым вручают разноцветные «печатные пряники» с текстом гимна академии, располагаются вокруг сцены (импровизированной карусели), огражденной цветными флажками. Преподаватели и гости занимают специальные места. Скоморохи объявляют об открытии ярмарки Города Мастеров. Этот город богат талантами, в нем трудятся и творят представители различных творческих гильдий (факультетов), возглавляемых мудрыми старшинами (деканами). Каждая гильдия состоит из нескольких цехов (кафедр) с цеховыми мастерами (заведующими кафедрами, ведущими педагогами), подмастерьями (старшекурсниками) и учениками (первокурсниками).

Скоморохи знакомят учеников с гильдиями, услугами и товарами, производимыми в цехах и творческих мастерских. Рассказ подтверждается демонстрацией – выступлением старшекурсников и выпускников. С помощью Деда-раёшника первокурсники узнают про места чудные в Городе Мастеров (концертный зал им. Смирнова, учебный театр «Дебют», киноцентр им. Герасимова, музеи и выставки академии). От приказчиков – про все направления деятельности Приказов (учебную, научную, концертно-творческую, воспитательную и т. д.). От жожа-того и его дрессированного медведя – про библиотеки, столовую и общежитие. От цыган – про работу студенческого совета, профкома и т. д. С помощью Заморского гостя, прибывшего в сопровождении сыновей, восточных танцовщиц и настоящего верблюда, собравшиеся узнают о возможности обучения в вузе иностранных студентов.

В кульминации праздника старшины гильдий вручают ученикам разрешительные грамоты (студенческие билеты), позволяющие последним перемещаться по Городу Мастеров, пользоваться всеми услугами, перенимать опыт своих учителей.

С поздравительной речью выступает главный градоначальник (ректор), звучит гимн академии, слова которого напечатаны на «пряниках» в руках первокурсников, далее следует вручение подарков – сладких леденцов и традиционное фотографирование. Скоморохи завершают ярмарку, приглашая участников праздника в Город Мастеров. Начинаются экскурсии по вузу и открытые лекции.

По словам очевидцев, праздник получился ярким, динамичным, поражающим воображение. Сценарий и видеOVERсия представления были опубликованы в популярном журнале «Чем развлечь гостей». И все это произошло благодаря соединению фантазии режиссера и студентов с теоретическими знаниями и практическими навыками, приобретаемыми в процессе обучения в институте культуры, а также использованию народных традиций, являющихся неисчерпаемой кладовой для любых творческих задумок действующих и будущих режиссеров представлений и праздников.

Степанова И. В.

Челябинский государственный институт культуры

ТЕХНИТЫ ДИОНИСА – АРХЕТИП ПРАЗДНИЧНОГО АГЕНТСТВА В АНТИЧНОМ МИРЕ

Организация античных праздников всегда была отмечена высоким вкусом и изобретательностью тогдашних устроителей празднеств. А в том, что все праздники кем-то придумывались и разрабатывались (сценарий), а затем осуществлялись (постановка), не может быть никаких сомнений, потому что несметное количество празднеств, обрядов, шествий, песен, танцев и огромные массы народа – буквально все жители Афин и других греческих городов – должны были обязательно организовываться, направляться.

Ряд ученых, изучающих античную историю и культуру, утверждает, что в эпоху Античности существовали специальные альтернативные социальные сообщества, которые выполняли функции устроителей древнегреческих праздников [1–5]. К таким сообществам относились техниты Диониса, находящиеся под покровительством Диониса (союзы Дионисовых ремесленников). Сами техниты, естественно, особо почитали именно этого бога веселья, оргий и зрелищ. Их союзы являлись, таким образом, религиозно-профессиональными объединениями, которые отвечали за организацию и проведения различных праздников. Поэтому, на наш взгляд, можно

смело утверждать, что в истории культуры античного мира сообщество технитов Диониса были прототипом современного праздничного агентства.

Далее мы более детально рассмотрим происхождение данных сообществ и их функциональные возможности в праздничной культуре античной эпохи. Литературы, специально посвященной исследованию этих союзов, не так много.

По мнению ученого-историка Ю. Б. Циркина, союзы технитов возникли уже в самом начале эллинистической эпохи и объединяли различных людей, связанных с театром, в том числе самих актеров [5].

Другой исследователь истории античного мира А. Б. Шарнина также подтверждает, что в различных уголках Средиземноморья: в Дельфах и в Афинах, на островах (Керкире, Фере, Кипре и др.) и на Азиатском материке найдены многочисленные эпиграфические свидетельства об этих союзах [4].

Выражения и «технит Диониса» и просто «технит» (в том же значении, что «технит Диониса») появляются в источниках во второй половине IV в. до н. э. В научной литературе встречается мнение, что выражение «технит Диониса» является синонимом слова «актер». А выражение «техниты Диониса», по версии многих историков, было общим названием актеров, музыкантов, певцов. По мнению А. Б. Шарниной, технитов Диониса можно назвать «праздничных дел мастерами».

Как обозначает отечественный историк Е. В. Смыков «в период III – II вв. до н. э. выделяются три знаменитых союза, действовавших на Балканском полуострове и в Малой Азии: союз технитов Диониса (Афины), союз Истма и Немеи, имевший свои филиалы в разных городах, союз Ионии и Геллеспонта (Теос)» [2]. К примеру, последний играл ведущую роль в организации азиатских торжеств и пышных церемоний в Эфесе и Тарсе.

А. Б. Шарнина обращает внимание на то, что «в состав союзов технитов Диониса входили музыканты и певцы, рапсоды, актеры и поэты разных жанров: эпоса, торжественной лирики (гимны в честь богов) и драмы» [4]. На появление большого числа профессионалов влиял возросший в эпоху эллинизма спрос на услуги музыкантов, актеров, поэтов. Кроме того, в союзах стали появляться своего рода режиссеры, постановщики пьес древних драматургов, а также мастера, обучавшие хоровому искусству. Такие данные о составе технитов показывают наличие взаимосвязи профессионалов в различных областях искусства и зрелища.

Помимо того, объединение артистов, поэтов, музыкантов и других деятелей культуры в союзы, на наш взгляд, обеспечивало им взаимопомощь и конкурентоспособность, создавало у них чувство профессиональной солидарности и компетентности, способствовало профессиональному росту и материальной выгоде.

Деятельность союзов технитов Диониса была связана с греческими религиозными празднествами, а именно с музыкальной, и со сценической частью празднества. Любой из названных союзов мог обеспечить все потребности полисов в профессионалах для проведения религиозных обрядов: от написания гимнов и пьес до выступлений в процессиях и состязаниях. Техниты умели профессионально организовать любые театральные действия, торжественные шествия и обряды не только на дионисийских, но и на других праздниках. Например, техниты выступали на праздниках Аполлона, Муз, Геракла, Артемиды. Особым вниманием союзов пользовались праздники общегреческого значения: Пифии и Сотерии в Дельфах, праздники Делоса. Они принимали активное участие в реорганизации праздника Муз в Феспиях, Артемиды Левкофриены в Магнезии-Меандре и т. д.

В свою очередь к «мастерам Диониса» обращались многие эллинистические правители; они стремились придать особую пышность традиционным праздникам и укрепить свой престиж введением новых торжеств, организация которых поручалась технитам. Данный факт говорит о том, что официальное обращение правителей к технитам, это своего рода социальный заказ (совокупность задач, выполнение которых ожидается от того или иного субъекта деятельности).

По свидетельству исследователя античной праздничной культуры М. В. Скржинской, «техниты ежегодно избирали главу из своих членов; он назывался жрецом и наряду с сакральными функциями ведал разными делами союза, вел переговоры с городами, куда приглашали технитов, а по окончании срока службы давал подробный отчет» [1].

Следует констатировать, что союзы технитов стали важным элементом культурной и религиозной жизни греческих городов. Они продолжали свою деятельность и сохраняли высо-

кое положение и во время римского владычества над Грецией и Малой Азией, по крайней мере, так можно судить на основании сохранившихся источников, до конца династии Антонинов.

Таким образом, рассмотрев исторический материал, можно отметить, что без технитов в эллинистический период не обходилось ни одно панэллинское празднество. Также анализ научных источников подтверждает существование сообществ по устройству праздников – технитов Диониса, которые выполняли функции, сходные с функциями и услугами праздничных агентств на современном этапе – от написания сценария до выступления разножанровых артистов.

1. Скржинская, М. В. Древнегреческие праздники в Эллад и Северном Причерноморье / М. В. Скржинская. – СПб.: Алетейя, 2010. – 464 с.

2. Смыков, Е. В. Антоний и Дионис (из истории религиозной политики триумвира М. Антония) [Электронный ресурс] / Е. В. Смыков // Античный мир и археология: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2002. – Вып. № 11. – С. 80–106. – Режим доступа: <http://ama-sgu.narod.ru/ama11/ama1117.html> (дата обращения: 26.12.2017)

3. Степанова, И. В. Праздничные агентства: от архетипа до современности / И. В. Степанова // VII Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 3–6 июня 2015 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015. – С. 479–485.

4. Фролов, Э. Д. Альтернативные социальные сообщества в античном мире: моногр. / Э. Д. Фролов, Е. В. Никитюк, А. В. Петров, А. Б. Шарнина. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2002. – 320 с.

5. Циркин, Ю. Б. Эллинистическая религия / Ю. Б. Циркин // Учебные материалы для студентов исторического факультета. – В. Новгород: Изд-во Новгород. гос. ун-та им. Я. Мудрого, 2009. – 35 с.

Суленёва Н. В.

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

К ВОПРОСУ ОБ ИНТУИЦИИ В ИСКУССТВЕ ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА

Знаменитый заведующий кафедрой сценической речи (1963–1999 гг.) Санкт-Петербургского театрального института Александр Николаевич Куницын верно утверждал, что звучащее слово это и «средство связи между людьми... средство познания мира... могучее орудие воздействия на умы и сердца людей» [5, с. 167]. Думается, что сознательное отношение к произнесенному слову требует определенной эстетической подготовленности, определенных знаний и профессионального опыта, а также творческой интуиции. Мы уверены, что одним из источников знания-умения, прокладывающего путь к яркому звучащему слову, является интуиция. В широком смысле слова интуиция – связующее звено между бессознательным и сознанием. В таком понимании интуиция – не дар, присущий отдельным индивидам. Она свойственна каждому человеку, но в зависимости от индивидуального опыта, знаний, интересов, потребностей, целей, которые ставит перед собой человек, задач, которые он решает, и условий, в которых находится, проявляется по-разному. Почему мы говорим об интуиции в звучащем слове?

Творческая интуиция приводит к оригинальным решениям, изобретениям, открытиям. Всем же, кто занимается искусством звучащего слова, хорошо известно то ощущение автоматизма, которое возникает при воплощении заученного текста. Автоматизм же в творчестве – беда, так как, по замечательному утверждению академика Д. С. Лихачева, автоматизм необходим только «для выполнения низших функций» [2, с. 224], он присущ всему, кроме мысли и творчества. Чувственный же уровень интуиции это такой момент, когда человек ощущает у себя определенное эмоциональное состояние без ярко выраженного предметного содержания, на уровне предчувствия. Второй уровень – интеллектуальный. Он возникает на основе первого, являясь его продолжением. Наиболее ярко и мощно интеллектуальная интуиция проявляется, когда перед говорящим возникает актуальная познавательная задача, решение которой требует от него глубоких знаний, опыта, огромного напряжения духовных и физических сил. Особую трудность представляет для выступающего поиск необходимых средств и приемов достижения цели. Проблема может быть решена на уровне бессознательного, но вербализировать полученный результат студент не в состоянии. Объективация такого результата и есть творческая интуиция. Она чаще всего срабатывает в экстремальных условиях, когда с большим напряжением длительное время работают чувственность, интеллект, воля человека [4]. Творческая интуиция – высшая форма интуиции. Творческая интуиция непосредственно связана и с профессиональной интуицией. Она связана с решением профессиональных задач и связанная с использованием специфических, присущих данному виду деятельности приемов и средств. Не секрет, что при выступлении может возникнуть беспокойство (которое окажется напрасным), или эйфория (возникшая преждевременно), или какое-то предчувствие (которое в результате будет

ложным). Это определенная конструкция предчувствий говорящего, которая в малой степени соответствует реальности. Л. Д. Алфёрова, более 30 лет занимающаяся ораторским искусством и 10 лет возглавляющая коммерческие риторические курсы в Санкт-Петербургском театральном институте, верно настраивает слушателей перед выступлением: «установка на “катастрофу” мешает... адекватно воспринимать ситуацию и приводит к преувеличению воображаемых последствий» [1, с. 30].

Интуиция должна быть подвергнута теоретической и практической проверке. Интуиция и интеллект взаимосвязаны, это стороны единого, целостного познавательного процесса. Интуиция играет и важную роль в творческом предвидении: в этой связи следует различать предчувствие и предвидение. Предчувствие базируется на чувственной интуиции, предвидение – на интеллектуальной. Чем тоньше психофизиологическая организация личности, чем устойчивее ее интересы, больше опыт и знания, чем актуальнее задачи, которые ей необходимо решать, тем тоньше предчувствие и интуитивное предвидение говорящего. Вот почему, на наш взгляд, необходимо каждому выступающему развивать в себе и умение слушать. Внимательное слушание в результате приводит к «легкому, непринужденному, свободному, приятному и продуктивному общению» [3, с. 37], так как выступающий своим вниманием верно идентифицирует настроение аудитории. До выступления важно заниматься не своими страхами, а теми, кто говорит до вас, или той неформальной беседой, которая вас окружает до начала мероприятия.

Рассмотрим два известных два способа слушания: нерефлексивное и рефлексивное. Нерефлексивное слушание состоит в умении внимательно молчать, не вмешиваясь в речь говорящего своими замечаниями. Это активный процесс, требующий физического и психологического внимания, что подчас весьма сложно. В процессе нерефлексивного слушания человек транслирует другому свое понимание и поддержку. Оно, безусловно, может сопровождаться реакцией подтверждения: жесты, мимика, эмоционально созвучные речи говорящего.

Рефлексивное же слушание используется для того, чтобы установить точность восприятия услышанного. Что же включает в себя рефлексивное слушание? Известно три его основных приема: выяснение, перефразирование, выражение чувств. Само понятие «выяснение» уже подразумевает то, что к вам могут обратиться за уточнениями, чтобы получить дополнительные факты, уточнить смысл отдельных высказываний. Думается, что данное умение и стоит развивать, самому задавать как можно больше уточняющих вопросов другим выступающим. Прием слушания «выяснение» развивает пыливость ума, азарт в расширении контекста произведения, его многослойности.

Что касается приема «перефразирование», то он состоит в передаче высказывания говорящего в другой форме (подытоживание, резюмирование услышанного). Данный прием позволяет говорящему понять, какая иногда возникает бездна между тем, что ты задумал в передаче текста, как ты задумал его передать, воплотить, и что в результате получилось [4]. Рефлексивное слушание через перефразирования ценно тем, что говорящий не дает оценку тому, кто произносит текст. Он лишь озвучивает свое понимание того, что они услышал. Проверяет, правильно ли он понял говорящего, совпало ли его понимание с задумкой выступающего. На наш взгляд, обучающимся более легко дается эмпатическое слушание. Практически всегда хочется выразить именно свои чувства по поводу услышанного и увиденного. Известно, что понять чувства говорящего можно различными путями: слова, интонация, невербальные средства общения. Однако, выразить свои чувства бывает легко, вопрос в том, а дослушал ли ты до конца, не прерывалось ли твое внимание во время выступления другого? То есть мнение родилось еще до того, как завершилось выступление партнера. В дальнейшем это ведет к формальному донесению собственного материала, так как говорящего волнует только он сам и его собственный текст. Это и демонстрируют те самые коварные «точки» в речевом потоке говорящих. Они и возникают от того, что выступающего интересует только собственное высказывание и перспективу общения с аудиторией он вообще не очень осознает. А ведь в публичной речи необходимо пытаться понять, интуитивно почувствовать общий контекст общения.

Соответственно, воспитание в себе навыков эмпатического слушания, осознание как можно точнее сообщения говорящего, значения его идей в результате приводит к формированию точных ощущений «тональности» общения при собственном выступлении. Целью является развить в себе умение улавливать эмоциональную окраску идей, их значение для другого человека, это интимный вид общения, являющийся противоположным по отношению к категоричному, критическому восприятию. И это вовсе не значит, что слушающим все в конечном итоге понравилось... Бывает, что выступающие путают «симпатию» с «эмпатией» и утверждают, что не будут лицемерить, подстраи-

ваясь под настроение аудитории. Еще раз хочется уточнить: эмпатическое слушание формирует умение погрузиться во время выступления в процессы переживания зала, понять (и необязательно принять) его проблемы, чтобы дальше вести живой диалог.

1. Алфёрова, Л. Д. Артистизм и речевая выразительность оратора: [учебное пособие] / Л. Д. Алфёрова; Российский государственный институт сценических искусств. – СПб.: Береста, 2016. – 272 с.
2. Лихачев, Д. С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет / Д. С. Лихачев. – СПб.: Азбука, 2018. – 448 с.
3. Марченко, О. И. Искусство оратора: учеб. пособие / О. И. Марченко. – СПб.: Сударыня, 2007. – 174 с.
4. Кириллова, Е. И. Самонаучение в речевом тренинге как обретение творческой свободы / Е. И. Кириллова, Н. В. Суленёва // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: коллектив. моногр. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – С. 290–303.
5. Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 440 с.: ил.

Филимонов Л. С.

Челябинский государственный институт культуры

ФЕНОМЕН ИНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРА КАК ПРОБУЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Современное театральное пространство позволяет человеку стать активным соучастником, соавтором действия. С каждым годом появляется всё больше форм интерактивных представлений с разной степенью вовлеченности аудитории. Создатели таких проектов преследуют разные цели: развлечение, обучение, терапия, объединение и др. В данной статье мы рассмотрим влияние интерактивного театра на творческое начало человека.

Изначально каждый индивид имеет творческое зерно, т. е. творческий потенциал. В словарном значении термин «потенциал» (от лат. *potentia* – ‘сила’) толкуется как открытые возможности в каком-либо отношении. В философском понимании потенциал – это источник, возможность, средство, запас, который может быть использован человеком для решения какой-либо задачи, достижения определенной цели.

Творческий потенциал личности – это совокупность её свойств, состояния и способностей, набор средств и приемов, применяемых в решении творческих задач [11, с. 504].

В исследовании творческого потенциала человека наметилось несколько подходов:

- *онтологический* – рассматривает творческий потенциал как свойство индивида, определяющее меру его возможностей в творческом самоосуществлении и самоактуализации и самореализации;
- *аксиологический* (Л. И. Буюева, В. И. Горюва, Т. Н. Таранова и др.) – определяет творческий потенциал как комплекс приобретенных и самостоятельно выработанных умений и навыков, как способность к действию и мера ее реализации в определенной сфере деятельности;
- *деятельностно-организационный* (Г. С. Альтшуллер, В. А. Моляко, В. Г. Рындак и др.) – рассматривает творчество как меру возможностей личности осуществлять творческую деятельность;
- *способностный* (Д. Б. Богоявленская, А. В. Брушлинский, Е. Л. Яковлева и др.) – отождествляет творческий потенциал с творческими способностями человека и рассматривает его как интеллектуально-творческую предпосылку;
- *развивающий* (О. С. Анисимов, В. В. Давыдов, Г. Л. Пихтовников и др.) – определяет творческий потенциал личности как совокупность реальных возможностей и определенный уровень их развития;
- *интегративный* (А. М. Матюшкин, А. Я. Пономарев, В. В. Сериков, А. К. Уразова и др.) – при рассмотрении сущности творческого потенциала личности выделяет интегративность как характерное ее качество;
- *энергетический* (Н. В. Кузьмина, Л. Н. Столович и др.) – творческий потенциал отождествляется с психоэнергетическими ресурсами личности [12, с. 54].

С интерактивным театром и его особенностями влияния тесно связаны деятельностно-организационный и развивающий подходы. В целом если обобщить взгляды исследователей на категорию «творческий потенциал», то можно утверждать, что это внутренняя готовность личности к самореализации в творческой деятельности. Технологиями развития этой готовности обладает интерактивный театр.

Интерактивный театр – это форма театрального действия, которая предполагает активное участие аудитории [1, с. 73]. В отличие от традиционного театра, где зритель почти все время находится в пассивном состоянии, в интерактивном театре зритель активен, вовлечен в ту же деятельность, что и актер. Такого рода театр рождается в новых формах, где исчезают границы между зрительным залом и сценой. Зрители перестают быть зрителями и становятся полноправными участниками действия и не отделены от происходящего. Избавившись от заданных когда-то и кем-то барьеров, обе стороны этого диалога – зритель и актер – сопереживают, содействуют и создают новое игровое пространство [13, с. 227].

Рассмотрим становление и развитие интерактивного театра. В «Условном театре» В. Э. Мейерхольда практиковался интерактивный метод. Полемизируя с эстетикой Московского Художественного театра (МХТ), с практикой создания в спектакле «четвертой стены», Мейерхольд утверждал преимущество условного театра над театром натуралистическим: «Вот тут коренное мое – в театре игры зритель всегда живет (активен); в театре психологическом зритель умирает (пассивен)» [10, с. 224]. Тем самым требовалось установить взаимоотношения между сценой и залом, тем самым «сломать» границу между ними, вовлечь в действие, погрузить в атмосферу театральных эпох, сделав зал и сцену единым пространством для игры.

Одним из современных деятелей интерактивного театра является бразильский режиссер Августо Боаль (1931–2009). Разработанная им методика «Театр-Форум» произвела фурор и привлекла внимание властей, как культурного активиста, что воспринималось угрозой для существующего строя. Основная черта метода – его интерактивность, публика по ходу пьесы вовлекается в действие [1, с. 75]. Актеры разыгрывают зарождение и развитие конфликтной ситуации до ее пика. Затем действие прерывается, и зрителям предоставляется возможность высказать свое мнение о том, как можно было предотвратить конфликт или как его разрешить. Каждому человеку дается возможность апробировать, насколько состоятельны его идеи, чтобы в реальной жизни поступить правильно. Зритель становится сотворцом и соучастником представления.

Таким образом, участие в театральной деятельности активизирует развитие таких личностных качеств, как коммуникативность, социальная активность, эмоциональность, креативность, уверенность в себе, самоактуализация, эмпатия, способность к самораскрытию, стремление к гармоничным отношениям с людьми и жизнью [13, с. 228].

Но, конечно же, Боаль опирался на своих предшественников, одним из которых был польский режиссер Ежи Гротовский (1933–1999). Он выделяет 2 вида искусства: *искусство как представление, искусство как способ передвижения*. Возникает паратеатр – театр участия (с активным участием людей извне). Сам режиссер определял его как «особенный праздник, человеческий, но почти священный, это было связано с абсолютным взаимным разоружением» [2, с. 175]. В спектакле монтаж происходит в зрителе, в искусстве как средстве передвижения монтаж осуществляется в действующих лицах: «Мы работаем над произведением, над действием. Работа, организованная как репетиции, занимает от восьми до четырнадцати часов ежедневно, шесть дней в неделю, и продолжается целые годы систематическим образом. Такой подход требует особой техники актерской игры, а точнее особого способа существования, образа жизни, мировоззрения и возможно даже особого способа осознания. Так у Е. Гротовского актер становится Перформером.

Перформанс (англ. performance) – публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность [2, с. 248]. Перформанс – это искусство мгновения, балансирующее на грани бытия и небытия. Перформативный акт становится своеобразной формой осмысления повседневности для художника.

Для этого художники-перформеры обращаются к алогичным образам и действиям, которые несут в себе некую ритуальность – они абсолютно не утилитарны, но в то же время наполнены сущностным смыслом для человека, их производящего. Этот смысл не связан с глубокой традицией как в архаике, но он призван высвободить архетипы мышления, то коллективное бессознательное, которое исходит из первобытности.

Хеппенинг (англ. Happening; to happen – ‘случаться, происходить’; букв. – ‘происходить здесь и сейчас, непреднамеренно’) – театрализованное действо на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью [13, с. 229]. Стремление к спонтанности, непосредственному физическому контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни.

В основу интерактивного театра легли такие направления, как театральная техника *verbatim*, перформанс, *stand up show*, импровизация, уличный театр. Эти направления объединяют общие, характерные для каждого, черты: прямое взаимодействие с потенциальным зрителем, вовлечение в процесс развития действия (спектакля, представления, импровизации); отсутствие четко заданной формы, по которой строится действие.

Проанализировав различные формы и подходы работы интерактивного театра, обратимся к современным представителям этого направления в России.

Интерактивный детский театр «Тепигра» (г. Москва) основан в 1997 г. заслуженным деятелем искусств России Николаем Холошиным. В названии театра заложено три ключевых слова: театр, приключение, игра. Коллектив разрабатывает спектакли для самых маленьких зрителей (с 2 до 10 лет) на основе известных литературных и кинематографических произведений. Дети в спектаклях принимают участие в игровых действиях, которые позволяют двигать сюжетную линию, способствуют раскрепощению и коммуникации [8].

«Интерактивный Бэби театр» (г. Москва) организован двумя молодыми мамами. В театре идут спектакли для детей от 8 месяцев до 5 лет. Все представления готовятся по авторским сценариям. Активно используются куклы, большой игровой реквизит. Общая направленность организации – развитие детей самого младшего возраста.

Интерактивный музей-театр для детей «Сказкин дом» (г. Санкт-Петербург) существует с 2009 г. Организация занимается разработкой программ для детей с образовательным уклоном. Акцент делается на младших школьников и учеников 5–6 классов. Зрители спектаклей «Сказкиного дома» становятся не только активными участниками действия, но ещё узнают много нового о различных предметах [7].

«АСМ-Арт» – интерактивный детский театр в Санкт-Петербурге, созданный в 2010 г. Основная задача театра состоит в создании развивающей среды, в которой каждый ребенок сможет испытать радость творчества. Театр проводит интерактивные спектакли для детей, в основу которых заложена идея развивающих игр. Коллектив театра организует дни рождения, выпускные, новогодние представления в основном развлекательного характера [5].

«3-ко» – интерактивный театр для взрослых и детей (г. Ижевск). Один из немногих данный театр создаёт спектакли и для взрослых, способствующие развитию фантазии и воображения. Яркий тому пример – спектакль «Вообразиум», напрочь стирающий рамки между залом и сценой, между залом и фойе. Зритель сразу попадает в атмосферу позитива и творчества. Используются приёмы клоунады, различные игровые формы [4].

Интерактивный театр-музей «Зазеркалье» (г. Уфа) существует с 2013 г. Рассчитан на детей от 8 месяцев до 10 лет. В коллективе работают профессиональные актёры и педагоги, которые делают акцент на познание и развитие творческих способностей у юных зрителей. Основа для спектаклей – народные сказки, мультфильмы, литературные произведения русских писателей [6].

В Челябинске на данный момент существуют два интерактивных театра: «Дом сказки» и «Баклажанчик» [3].

Детский интерактивный театр «Баклажанчик» создан на базе одноимённого праздничного агентства. Спектакли носят развлекательно-игровой характер, применяются технологии кукольного и теневого театра.

Интерактивный театр-музей «Дом сказки» главной своей задачей считает воспитание и развитие детей через знакомство с лучшими произведениями детской литературы: сказки А. С. Пушкина, «Том Сойер» М. Твена, сказы П. П. Бажова, «Денискины рассказы» В. Ю. Драгунского. В каждом спектакле представлены разные технологии взаимодействия с детьми: прямой диалог, игра, викторина, загадки и др. Дети от 3 до 13 лет в ходе спектакля не только знакомятся с ожившими литературными персонажами, узнают новые диковинные вещи, но и усваивают основные человеческие ценности: любовь, дружба, понимание, взаимопомощь [9].

Обобщая опыт работы многих интерактивных театров России, можно обозначить основные схожие черты: направленность на детскую аудиторию; литературная основа народных и литературных сказок; применение технологий клоунады, кукольного, теневого театра; атмосфера погружения в действие; наличие разных игровых приёмов; воспитание, развитие творческих способностей, познание мира.

Тенденция к развитию детских интерактивных театров укрепляется всё больше, с 2010 г. открылось большинство существующих учреждений. А подобные организации для

взрослых на данный момент не особо развиты. В основном, по России представлены коллективы «Плейбэк-театра», психодраматические театры, которые призваны решать психологические проблемы людей.

В Челябинске в декабре 2017 г. был поставлен экспериментальный психологический интерактивный спектакль «За гранью тебя» по инициативе благотворительного фонда «Поможем таланту!». Площадку для спектакля предоставил Новый художественный театр. В основу проекта легли психологические тренинги на раскрытие таланта, облеченные в художественную форму через метафору 5 стихий. Зрители прошли путь от осознания своего таланта до первого шага на пути к его раскрытию. Спектакль состоял из определённо направленных эпизодов: знакомство с творческим я, постановка целей, связанных с талантом, борьба со страхами, внимание к красоте таланта других людей.

В постановке приняли участие люди с ограниченными возможностями: глухонемые, слепые, с проблемами опорно-двигательной системы. Они своим примером доказали, как важно найти своё предназначение. На зрителей это было мотивирующим приёмом: увидеть, что даже люди с ограниченными возможностями активно развивают свои таланты.

В ходе спектакля каждый зритель поставил чёткую творческую цель, потренировал своё воображение и фантазию, прошёл несколько испытаний на импровизацию. Весь комплекс дал мощный мотивирующий эффект на творческую активность. Зрители уходили со спектакля вдохновлёнными.

На данный момент ведутся многие эксперименты по новому взаимодействию со зрителем. Режиссёры и актёры ищут новые пути раскрытия творческой активности зрителя. Но каждая постановка имеет определённый план: подготовка-разогрев зрителей-участников, несколько драматически-игровых блоков, подведение итогов погружения, наставления на будущую жизнь.

Интерактивный театр – это эффективный инструмент развития, воспитания и обучения. Поиски в данной сфере продолжаются. Открывается всё больше возможностей для деятельности таких организаций. Этот феномен обладает уникальным запасом технологий, побуждающих человека к творческой активности.

-
1. Григорьянц Н. В. Культурология. Интерактив как модель коммуникации современной культуры. Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 73–77.
 2. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 251 с.
 3. Интерактивный детский театр «Баклажанчик» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://baklaganov.ru/programm/performances>; дата обращения: 23.01.18.
 4. Интерактивный театр «3-ко» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://3-ko.ru>; дата обращения: 23.01.18.
 5. Интерактивный театр «АСМ-арт» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://asm-art.ru>; дата обращения: 23.01.18.
 6. Интерактивный театр «Зазеркалье» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vostokclub.ru/content/teatr-muzei-zazerkale>; дата обращения: 23.01.18.
 7. Интерактивный театр «Сказкин дом» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://u-skazki.com>; дата обращения: 23.01.18.
 8. Интерактивный театр «Тепигра» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tepigra.ru>; дата обращения: 23.01.18.
 9. Интерактивный театр-музей «Дом сказки» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://skazkindom.ru>; дата обращения: 23.01.18.
 10. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1968.
 11. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1988.
 12. Пономарев Я. А. Психология творчества: Тенденции развития психологической науки / Я. А. Пономарев. М., 1988.
 13. Щербакова И. А. Интерактивный театр в современной культуре // Журнал: Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 2. С. 227–230.

Филиппенко В. В.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

АРХЕТИПЫ И ЯЗЫК КАК ДЕТЕРМИНАНТЫ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА ЛИЧНОСТИ В КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА ЖЕСТОКОСТИ А. АРТО

Современные исследователи, определяющие культуру как процесс творческой деятельности человека, подчеркивают, что непосредственно в ходе данного процесса происходит духовное обогащение мирового социума, а сама культура предстает как величественный итог человеческой деятельности (Ю. В. Батурина).

Очевидно, что при деятельностном научном подходе, где культура «мыслится как благоприятная почва для развития творчества и реализации внутреннего потенциала человеческой личности», именно человек творящий определяет развитие культуры с ее первых шагов становления, начиная с самых древних культурных форм [2, с. 12].

Синкретизм культуры и человека как гаранта ее существования и развития, проявляется в личностной потребности в культуротворчестве и является ведущей жизненной необходимостью. Именно посредством деятельности в культуре – культуротворчестве – личность, порождая новые культурные ценности, формы и смыслы, вычленяет те из них, которые способствуют гармоничному существованию ее собственного бытия.

Непосредственно в процессе культуротворчества происходит деятельная активизация личности, проявляющаяся в формировании нового культурного опыта, воссоединение с имеющимся многовековым опытом.

Одним из направлений, которое входит в научное поле культурологии, является исследование психологических механизмов субъекта культуры (сознательных действий и бессознательных импульсов), определяющих природу творческого акта. Следовательно, в исследование современной культурологии входит и вопрос детерминации культуротворческой деятельности субъекта культуры.

Согласно нашей концепции, детерминанты культуротворчества личности – это «причины, которые иницируют творческий акт, устанавливают и определяют его природу, обуславливают конечный результат данного действия и отражают непосредственно личностное бытие-в-культуре» [3, с. 119]. К ключевым детерминантам культуротворчества личности мы относим мировоззрение, архетипы, ментальность, самосознание, язык и стиль.

Опираясь на деятельностный подход в науке, особый интерес в театральной системе А. Арто представляют архетипы и язык как детерминанты культуротворчества.

Отметим, что как детерминанты культуротворчества личности архетипы и язык представляют собой: *архетипы* – результат культурного опыта человечества на протяжении исторического развития, которые влияют на способ, характер и природу акта культуротворчества; *язык* – знаковая система, которая служит для передачи информации посредством отображения и интерпретации культуры во всех сферах культуротворческой деятельности; а также средство межличностного общения, отражающее нормы, ценности, идеалы, присущие определенной культуре, но при этом трансформируемое личностью сквозь призму своего субъективного внутреннего я.

Определяя место и роль архетипов в художественной концепции Театра жестокости А. Арто, интерес представляют исследования К.-Г. Юнга о бессознательном и его структуре.

Так, К.-Г. Юнг высказал гипотезу о том, что в структуре личности существует более глубокий слой – коллективное бессознательное. Последнее представляет собой некое хранилище общих для всех индивидуумов мыслей и чувств, духовное наследие, присущее структуре мозга каждого субъекта. Коллективное бессознательное, согласно мыслителю, состоит из архетипов, – врожденных идей, воспоминаний, которые предопределяют человеческую возможность воспринимать, переживать и реагировать на события определенным образом [4]. Архетипические образы встречаются в художественной культуре в виде символов.

В свою очередь А. Арто в работе «Театр и его Двойник» определил в качестве фундамента для любой культуры тот опыт, те действия, которые были свойственны представителям предшествующих поколений на заре развития культуригенеза. Опираясь на положение, что искусство театра является связующим звеном между тем, что существует в материальной природе, и тем, что расположено в человеческом подсознании, А. Арто, подобно К.-Г. Юнгу, подчеркивал значение первичных, врожденных образов для воплощения на сцене подлинного творчества. Режиссер утверждал, что истинное творчество рождается лишь тогда, когда театральное действие актера сопряжено выходом возникших образов в его подсознании, и именно тогда искусство становится настоящей поэзией, появляющейся на театральных подмостках [1, с. 27]. Согласно мнению художника, данный творческий процесс раскрывает сущностные, глубинные особенности человеческого сознания, художественно преобразовывая врожденные архетипы и тем самым воздействуя на коллективное бессознательное аудитории. Таким образом, зрительское восприятие художественного произведения осуществляется на новом уровне сознания.

Количество архетипов коллективного бессознательного в теории архетипов К.-Г. Юнга неограниченно. Применимо к концепции Театра жестокости А. Арто интерес представляет Тень как источник творческого начала.

Согласно учению К.-Г. Юнга, Тень определяется собственно личностью, не бессознательным, и содержит некую темную сторону человеческой природы. В системе Театра жестокости А. Арто образ Тени, обезличен – это нечто архетипическое, изначально обладающее творческой энергией, целостное явление, присущее всем составляющим сценического действия. Это некая сила, энергия которой позволяет создавать никогда не повторяющейся сценический образ. «Театр тоже отбрасывает свою тень. Только в театре, единственном из всех языков и всех искусств, живут тени, разорвавшие свои границы» [1, с. 102].

Поиск А. Арто иных, невербальных средств сценической выразительности, затрагивает проблемное поле, актуальное для современной культурологической научной мысли – исследование языка как семиотического базиса культуры и как детерминанта культуротворчества.

Так, А. Арто в поиске общехудожественного языка как инструмента художественно-эстетического воздействия, имеющего множественную вариативность (написанный текст, музыка, свет, звук) анализировал потенциальные возможности слова, которые, согласно утверждению режиссера, являются ограниченными. Выстраивая свою художественную концепцию, А. Арто видел причину кризиса своей эпохи и искусства театра в разрыве связи между существующими в мире вещами и способами их выражения и описания [1, с. 6]. Поэтому в своей театральной системе режиссер подчеркивал важность возвращения языку способности потрясать на физическом уровне, точному выбору интонации произношения, которые призваны активизировать человеческое сознание. Связующим звеном между актером и зрителем должен выступить не только вербальный язык, но и язык движений, поз, жестов при условии, что их сочетания будут максимально органичны и выверены, образуя своего рода феноменологический алфавит [1, с. 97]. Слово, лишенное пластика-визуального или жестового сопровождения, согласно мнению А. Арто, не имеет возможности в полной мере выразить всю глубину человеческой эмоции и влиять на чувственное восприятие сценического действия как актера, так и зрителя.

Таким образом, в концепции Театра жестокости А. Арто детерминантами культуротворчества личности являются архетипы и язык. В архетипической природе человека режиссер видел истинный источник творчества, не трансформированный многовековым развивающимся социумом. Действенным языком театрального искусства режиссер считал единство вербального языка, пластика-визуального ряда, музыки, танца, жеста, т. е. язык как знаковую систему культуры. Являясь уникальным явлением культуры XX в., концепция Театра жестокости А. Арто предвосхитила проблематику гуманитарного познания века XXI, в частности, культурологии, в научное поле которой входит исследование личностного *бытия-в-культуре*, анализ культуротворческой деятельности субъекта и ее детерминации.

1. Арто, А. Театр и его двойник. Театр Серафима / А. Арто; пер. с фр., коммент. С. А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
2. Батурина, Ю. В. Обоснование культуротворческой деятельности личности в горизонте деятельностного подхода к культуре / Ю. В. Батурина // Вопросы культурологии. – 2012. – № 1. – С. 10–14.
3. Филиппенко, В. В. Детерминанты творчества личности: культурологический аспект / В. В. Филиппенко // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. Е, Педагогические науки. – 2013. – № 15. – С. 117–120.
4. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг; пер. с англ. В. В. Науманова; под общ. ред. А. А. Юдина. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

Хоменко О. Г.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРАЗДНИКОВ «СОЛНЕЧНОГО КРЕСТА» БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ ИХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ

Среди всех широко известных празднично-обрядовых комплексов европейцев именно традиционные праздничные действия, связанные с днями солнцестояний и равноденствий, являются наиболее древними, так же как и их мифологическая мировоззренческая основа. На это обращали внимание ведущие учёные и древности, и современности. Например, в своей работе «Аспекты мифа» историк религии Мирча Элиаде подчёркивает приуроченность эсхатологических (повествующих о конце света) мифов эллинов (народа, стоявшего «у колыбели» европейской цивилизации) именно к датам солнцестояний: «Достаточно лишь напомнить, что стоики восприняли от Гераклита идею уничтожения мира огнём (*ekpirosis*) и что Платон в “Тимее” в качестве альтернативы приводит уничтожение мира потопом. Эти две катастрофы как бы ритмически делили весь год (*magnus annus*). Согласно утерянному тексту

Аристотеля (Protept), обе катастрофы произошли во время двух солнцестояний, испепеление огнём – при летнем солнцестоянии, а потоп – при зимнем солнцестоянии» [4, с. 86].

Внимание к древнейшим традиционным праздникам может прояснить многие аспекты продолжительной трансляции культурного и социального наследия народа. Ведь, по мнению этнологов, особую роль в сохранении жизнеспособности этноса играют именно характерно-этнические «оригинальные стереотипы поведения» [1, с. 14–17]. Естественно, что эти этностереотипы в «живом» бытовании без регулярного отправления главных народных праздников сохранить невозможно. К главным народным праздникам Беларуси (по распространенности в быте её регионов, внешней известности, вниманию со стороны самих белорусов) принадлежат четыре, даты которых астрономически объединены в единую систему. Эта система в астрономии и астрологии называется «Солнечный крест» [2, с. 9]. Его образуют даты двух солнцестояний и двух равноденствий, с которыми в Беларуси издревле связаны Гуканье весны или (опосредованно) Великдень (весеннее равноденствие), Купалье (летнее солнцестояние), Богач (осеннее равноденствие) и Каляды (зимнее солнцестояние). К этим праздникам в солярном обрядовом годовом цикле (в качестве менее известных, но весьма распространённых) присоединяют еще четыре обрядовых действия, находящихся в календаре «ровно посередине» праздников «Солнечного креста»: Сёмуху, Жниво, Деда, Грамницы. В отношении этих обрядов мы предлагаем ввести понятие *праздники биссектрис «Солнечного креста»*. Итак, белорусские солярные празднично-обрядовые комплексы составляют праздники «Солнечного креста» (как основные, главные) и праздники биссектрис «Солнечного креста» (как второстепенные). И для изучения основных праздников Беларуси в контексте их социокультурной динамики, необходимо учитывать и особенности второстепенных.

Поскольку в дальнейшем тексте будут встречаться термины из области этнологии, социологии, культурологии, антропологии, фольклористики и других наук, необходимо обратить внимание на некоторые формулировки, особенно в контексте исследования социокультурной динамики народных праздников. В первую очередь мы должны обратить внимание на термин «народный (традиционный) праздник». Сущность этой дефиниции в нашем понимании состоит в том, что комплекс календарно-обрядовых праздников восточных славян сегодня является довольно устойчивым, но многослойным: в нём сочетаются традиции и ценностные системы христианских и языческих обрядов (в популярной русскоязычной литературе даже используют термин «народное православие» и т. д.). Слово «языческий» мы применяем, чтобы подчеркнуть дохристианское происхождение обряда, праздника, традиции. Необходимо также обратить внимание на то, что словосочетание «национальный праздник» в современном контексте должно постоянно уточняться, например: либо в значении *праздник белорусов как этноса*, либо – *праздник белорусской нации*, государственный праздник Республики Беларусь. В дальнейшем мы также будем пользоваться термином «празднично-обрядовый комплекс» и избегать термина «ритуально-обрядовый комплекс», чтобы лишний раз подчеркнуть, что речь идёт именно о солярных календарных праздниках, а не о свадебных, родильных, похоронных и других ритуальных этнических традициях.

В исторической динамике каждого сообщества, когда этнические группы и этносы из племён и племенных союзов превращаются в государственные образования, движутся в направлении создания народа, нации, национального государства, конфедерации и т. д., этнические традиции являются тем фундаментом, на котором базируется естественность объединения или укрупнения сообщества. Если этот фундамент не соответствует мощности запланированных объединений – появляется необходимость создания и актуализации новой системы празднично-обрядовых комплексов, системы официальных унифицированных государственных праздников.

Такой «унифицирующей» системой в средневековых государствах-княжествах Беларуси стало христианство, поскольку письменность и историчность в фиксации народных праздников распространились параллельно с христианизацией местных балто-славянских племён. Ведь про праздники, которые отправляли финно-угры, балты, славяне на территории Беларуси от неолита до Средневековья – мы знаем чрезвычайно мало, только по косвенным историческим сведениям и немногочисленным археологическим артефактам. А документы, связанные со временами христианизации, дают значительно более точные сведения. Их дают как тексты, повествующие о православной христианизации Полоцкого и Туровского княжеств в IX в. (Подвинья и Полесья Беларуси), так и документы, повествующие о католической христианизации Великого княжества Литовского в XIV в. (Понеманья, Центральной Беларуси Поднепровья).

Очевидно, что преимущественно автохтонные по происхождению, главные солярные традиционные обрядовые комплексы Беларуси в разной степени были деформированы либо обогати-

лись (в зависимости от подхода исследователей) из-за взаимодействия с христианскими празднично-обрядовыми комплексами. В конце концов, они получили новую редакцию и частично подчинились соответствующим христианским названиям: Грамницы и в бытовых ситуациях стали называть Сретением, Ярилу – Радуницей (либо Великднём, Пасхальными праздниками), Сёмуху – Троицей, Купалье – Иваном Купалой (или Святым Яном), Жниво – Спасом, Богач – Рождеством Богородицы, Деда – Дмитровскими Дедами, а Каляды – Рождеством. Эти празднично-обрядовые комплексы в такой многослойной редакции стали стержнем всей календарно-обрядовой системы Беларуси. Но в аналитике их социокультурной динамики – слишком много «белых пятен». Например, существует обоснованный подход к следующей параллели: «праздник Ярилы – Великдень и Пасхальные праздники», – как к праздникам, которые объединили в своей сущности и языческие, и христианские ценности праздника весеннего равноденствия [3, с. 32]. Однако в исследованиях И. М. Снегирева, А. В. Терещенко, Э. В. Померанцевой встречаются разработки абсолютно иных параллелей, соотносящие архаичного Ярилу с другими праздниками актуальной народной (или народно-обрядовой) традиции восточных славян.

Кроме столкновения языческой и христианской традиций в народном календаре Беларуси его «многослойность» умножили и внутриконфессиональные отличия христиан. Столкновения между интересами средневековых Рима и Константинополя привели к разделению в самом христианстве, и в его календарно-обрядовых системах. В результате возникли Православная и Католическая конфессии, Юлианский и Григорианский календари. Беларусь, которая в период Средневековья, Ренессанса и Просвещения находилась «на границе» их интересов, долгое время испытывала двойственное влияние на свои праздничные дни и связанные с ними модели поведения. Сложность процессов взаимопроникновения народных и христианских традиций подтверждает большое количество календарных и локальных особенностей в сроках проведения многих празднично-обрядовых комплексов. Как результат – на определённом этапе происходила замена праздников народной традиции общегосударственными христианскими праздниками («официальной» на данный момент конфессии) с новыми календарными уточнениями (юлианскими либо григорианскими) времени празднования, что продолжалось в Беларуси до XX в.

С 1920-х гг. большую роль в современном белорусском обществе играют праздники, которые предложила государственная система СССР. Она разрабатывала новую, атеистическую и наднациональную систему ценностей и, соответственно, новые праздники, новые (критические) подходы к традиционным обрядам. Но даже в этих новых государственно-исторических, семейно-бытовых, профессиональных праздниках советского времени, возможно заметить влияние или точное калькирование формы и содержания традиционных соляных празднично-обрядовых комплексов. Это очень показательно и понятно, ведь только таким образом можно сделать инновационную праздничную традицию устойчивой и близкой обществу, воспитанному на старой.

После образования Республики Беларусь в сегодняшнем белорусском обществе важное место занимают традиционный праздник, официально являющийся выходным «красным днём календаря» для всех граждан. Статус государственных праздников закреплён 19 декабря 1991 г. законом «О праздничных днях в Республике Беларусь» за рядом традиционных праздников. Среди этих праздничных дней – Радуница (православная), Пасха и Рождество (и католические, и православные), которые, таким образом, стоят по своему значению в одном ряду с общенародными праздниками Победы, Днём независимости, Международным женским днём, Новым годом и т. д.

Вопрос придания Купалью статуса общегосударственного праздника (по примеру латвийского Лиго) неоднократно обсуждался в законодательных институтах. Но ностальгия по возрождению христианских ценностей после исчезновения советской системы победила, и большинство народных представителей отнеслись к Купалью как к празднику языческому, а не общенародному, что заблокировало его перевод в статус общегосударственного. Сегодня его проводят либо как муниципальные массовые гулянья, либо – в местах бытования аутентичной традиции – как обрядовое действо для её носителей.

Празднично-обрядовый комплекс Богача, который перекликался с христианским праздником Рождества Богородицы, не смог получить «новое дыхание» в гражданской жизни Республики Беларусь. Главным образом потому, что традиции почитания плодородия, женщины-матери, были перенесены (и хорошо приняты обществом со времён БССР, как общенародный праздник с минимальной политической сущностью) на светский мартовский Международный женский день. Однако осеннего праздника плодородия, богатого урожая и щедрой матери-земли обществу не хватало. Таким образом, в Республике Беларусь возникла потребность общегосударственного празднования Дожинок,

которое в традиционном календаре не имело точного времени празднования. Этот праздник урожая, сегодня приближается податке к дню христианского августовского праздника Успения Богородицы. Но сам факт «проявления» праздника урожая в современной государственной системе праздников индустриального (и даже стремящегося перейти в статус информационного) общества еще раз подтверждает непрерывность процессов социокультурной динамики, происходивших с нашим календарём на протяжении последних столетий, и устойчивость местных традиций, связанных с праздниками «Солнечного креста» Беларуси.

Рождественские праздники, которые за последние столетия соединили и сохранили значительное количество аутентичных традиций Каляд из системы «Солнечного креста» и чрезвычайно популярны в обществе, также требуют внимания. Главным образом потому, что количество дней празднования одинаковых по сути праздников (Рождество – Новый год – Крещение), за счёт «поправки» на датировку и по Григорианскому, и по Юлианскому календарям, фактически, длится в Беларуси с 25 декабря по 19 января (почти четыре недели). С одной стороны, это не способствует социальному и трудовому комфорту, с другой – сокращение количества праздничных дней (в ущерб праздникам одной из конфессий) не соответствует национальным традициям толерантности и явно не будет способствовать консолидации белорусского общества.

В заключение необходимо отметить, что праздники «Солнечного креста» Беларуси, зародившиеся во времена язычества, по форме и содержанию частично унифицированные христианством, не утратили своего значения для национального самоопределения и консолидации современных белорусов. Частично они реализовали свой потенциал в системе государственных праздников Республики Беларусь, частично (в контексте своей непрерывной социокультурной динамики) они всё ещё имеют неиспользованные перспективные резервы для дальнейшей консолидации и этно-экологического развития белорусского общества XXI в.

1. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера земли. – М.: Айрис-пресс, 2006. – 557с.: ил.
2. Калацэй В. «Сонечны крыж» і вытокі каляндарнай абраднасці беларусаў // Вясна на Беларусі: Рэпертуарны зборнік. – Мінск: НЦТДіМ, 1998. – С. 6–13.
3. Крук Я. Сімволіка беларускай народнай культуры: науч.-попул. лит. – 2-е вид. – Минск: Беларусь, 2003. – 350 с.: ил.
4. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – 251 с.

Шаронина М. Г.

Челябинский государственный институт культуры

РЕАЛЬНЫЕ ГЕРОИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В РЕЖИССУРЕ ПРАЗДНИЧНЫХ ДЕЙСТВ

Любое массовое действо – зрелище, представление, праздник – тяготеет к театру публицистическому, открытому, к театру с народными традициями. Многообразны и выразительные средства этого театра. Театр массовых зрелищ включает в себя песню, танец, пантомиму, трюк, частушку, анекдот, шутку и т. д. Специфика работы в области массовых действ требует от режиссера знания различных видов и жанров искусств, умения и навыка задействовать их в своей работе. Режиссер имеет свои постановочные законы, знает, чем руководствоваться.

Помимо этого в программе могут участвовать, так называемые, официальные лица, спортсмены и воинские подразделения, ветераны, студенты, школьники и дети, профессиональные и любительский коллективы. Режиссер зрелища обязан знать законы монтажа номеров и законы коллективного воздействия и восприятия, уметь пользоваться старинными, полузабытыми приемами уличного театра и самыми современными техническими выразительными средствами. Режиссер имеет свои постановочные законы, знает чем руководствоваться. Особая роль в режиссуре отводится и работе с исполнителями.

Для того чтобы осуществить постановку, программу театрализованного представления или праздника режиссеру зрелища приходится работать как минимум с несколькими, а вернее, с четырьмя группами или категориями исполнителей: это инициативная, творческая группа исполнителей, которая воплощает всю художественную часть праздника или представления; это участники профессиональных или любительских коллективов, выступающие со своими номерами в различных программах; это зритель как неотъемлемый участник представления; и наконец, реальный герой, без которого не обходится, практически, ни один праздник или тематический вечер.

Очень специфической категорией исполнителей являются реальные герои. Реальные герои не могут быть вымышленными персонажами – это всегда конкретная личность, конкретный чело-

век [2, с. 346]. Чаще всего они очевидцы и участники тех событий, которым посвящено представление или праздник. Важно правильно подобрать реальных героев для конкретной программы. Здесь можно идти несколькими путями. Есть событие, тема, дата праздника, и уже к этому событию, теме подбирается герой. Существует и другой путь – имеется интересный человек, необычные люди, а потом уже появляется форма и тема праздника. Официальные лица или VIP-персоны – это еще одна группа реальных героев. Они приглашаются, с одной стороны, для повышения статуса мероприятия, с другой – в качестве «вручантов», которые награждают тех же реальных героев [4, с. 500–504]. При выборе реальных героев необходимо учитывать еще три момента. Герой может быть ретроспективным, тем, кто будет иметь возможность рассказать о своем богатейшем опыте, поделиться воспоминаниями, так называемой легендой. К этой категории чаще всего относятся ветераны производства, ветераны Великой Отечественной войны, ветераны труда. К следующей категории необходимо отнести героев-современников, достигших определенных успехов, ставших передовиками в той или иной отрасли производства. Это своеобразный успех, он (герой) должен вызвать потребность в подражании и сам испытать чувство ответственности перед своими коллегами. Среди реальных героев должна быть и молодежь, т. е. герой перспективный. И как верно заметил А. А. Конович: «... он являет собой надежды, заботу о будущем страны, тягу к знаниям и умениям, уважение к достижениям старших поколений» [1, с. 22].

После того как выбраны герои праздничных действий, обязательным условием является знакомство с будущими реальными героями, подробное изучение их жизни, особенностей и привычек характера. Необходима, конечно, и личная встреча с героем. Чем конкретнее и больше будет собрано документального материала о герое, тем проще и любопытнее будет включить его в ткань сценария. Какой документальный материал нам необходим и из каких источников он собирается? В первую очередь нужны автобиографические данные. Что есть о нашем герое в средствах массовой информации, в Интернете? Фото-, видео-, киноматериалы. Вещи, предметы, хобби героя. Интересные документы, дипломы, трудовая книжка, удостоверения, свидетельства, водительские права и т. п. Информацию можно получить от коллег по работе, друзей, родственников. Конечно же, личная встреча весь этот материал конкретизирует, корректирует, дополняет, уточняет. У нас складывается определенное представление о человеке, его жизненном пути, его окружении в ходе сбора и анализа документального материала [3, с. 33].

Затем наступает самый трудный момент: как рассказать о том интересном, что узнал сам? Рассказать сценическим языком, без обидной подмены живого человека сухой анкетой, рассказать так, чтобы герои предстали в реальной сложности неординарности своих судеб и характеров. Думается, что залог успеха в стремлении показать героя не статичным, а в действии, в минуты сильных душевных переживаний. Конечно же, отрепетировать такое состояние невозможно, отрепетированное приведет лишь к уничтожению эффекта сопереживания. Поэтому и для героя и для аудитории должны быть неожиданные моменты, о которых они не знают. Необходимо помнить, что одна из важнейших задач в работе с реальным человеком – доставить ему радость. Работа режиссера с реальным героем сложна. Приходится иметь дело каждый раз с новыми людьми, индивидуальностями, которые не являются профессиональными актерами. Часто они не умеют красиво говорить, теряются при появлении в качестве объекта внимания на аудитории. Одна из задач режиссера суметь вывести реального героя к публике с органично возникшим у него чувством собственной потребности такого выхода в рамках задуманного решения. Они должны чувствовать себя не «пешками» в руках режиссера, а соавторами. Правильно поступают те режиссеры, которые при формировании замысла советуются с ними, вместе выстраивают действие.

Как же ввести в ткань сценария реального героя? Существует несколько способов: это рассказ ведущих о человеке, о людях; это и непосредственно выступление (рассказ) самого героя; это и интервью, и письма, и выступления друзей, родственников, сослуживцев; это и фоторепортаж, и видео-кинохроника и т. д.

Следует иметь в виду, что с каждым из реальных героев, независимо от его звания и положения, организаторы праздничного действия обязаны встретиться, лично или через доверенных лиц поговорить, уточнить тему, время, характер выступления отведенное ему в программе. Каждый участник должен знать, что предшествует его выступлению, где он должен находиться и что последует дальше, так как именно от этого зависит поведение героя, его соучастие и участие. Необходимо обратить внимание на финал и уход героев со сценической площадки. Прак-

тика показывает, что часто человек, который сейчас только был центром внимания, не знает куда ему деваться, куда уйти, что делать дальше. Во все это он должен быть посвящен.

Каждый знает силу эмоционального воздействия на аудиторию художественного материала: песни, танца, музыки, стихов. Но каждый ли задумывается, как умеючи надо пользоваться этой силой, чтобы литературное и музыкальное не заслонило реального героя, а, напротив, помогло раскрытию его характера, особенностей его биографии. Самый негодный путь для этого – механическое соединение рассказа о человеке с художественным материалом, с концертными номерами. Часто в практике встречаются эпизоды, построенные на некой сумме механических «мини-докладов» и «мини-концертов». Обычно ведущие делают художественные подводки, читают стихи по теме праздника, затем на сцену поднимаются реальные герои, ветераны, передовики производства, их приветствует начальство и официальные лица, потом участники профессиональных или любительских коллективов дают для них концерт. Отсюда штамп и стереотипы. К каждому из эпизодов с реальным героем необходимо подходить творчески. Рекомендуется не увлекаться вставными концертными номерами в исполнение различных коллективов. Стараться расширить зрелищную часть в эпизоде с реальным героем за счет того концертного номера, который связан с содержанием концертного и не нарушает документальной основы, а наоборот вписывается в нее так, чтобы помочь узнать человека лучше, помочь его открытию. Бывает, что кто-то из героев пишет стихи или хорошо читает стихи или прозу других авторов. Значит, должны звучать стихи этого человека и в его исполнении. У людей очень много любимых песен, которые они с удовольствием сами исполняют. Концертный номер необходимо искать среди реальных участников – героев праздника либо он каким-то образом, напрямую или косвенно, должен быть связан с тем реальным событием и реальным героем праздничного действия.

Таким образом, чем лучше знаешь человека, тем больше возможностей открывается для того, чтобы подготовить сюрприз, который больше всего порадует. Успех объясняется тем, что на обыденные вроде бы факты сумели посмотреть под верным углом зрения – так, что «рядовые» события «заиграли». Конечно же, в работе с реальными героями все предусмотреть невозможно. Очень многое зависит от личности, индивидуальных качеств каждого человека. В данном материале рассмотрены некоторые общие подходы в работе с реальными героями как особой категорией исполнителей в режиссуре праздничных действ.

-
1. Конович, А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М.: Высш. шк., 1990. – 208 с.
 2. Режиссура театра и массового театрализованного действия: словарь-справочник / сост. Р. П. Козлова. – 5-е изд., испр. и доп. – Пермь: Книжный формат, 2010. – 536 с.
 3. Солдаткин, В. Е. Режиссура личностного юбилея: учеб.-метод. пособие по дисциплине «Режиссура театрализованных представлений и праздников» для студентов, обучающихся по направлению подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», уровень высшего образования: бакалавриат, программа подготовки: академический бакалавриат, профиль «Театрализованные представления и праздники», квалификация: бакалавр / В. Е. Солдаткин; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – 181 с.
 4. Шаронина, М. Г. Церемониал в контексте организации торжественной части обрядовых действ / VII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: полифония и диалог смыслов: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 3–6 июня 2015 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015. – 504 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ (части I–II)

Алиференко Елена Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Балашовского института (филиала) Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского

Арипов Фуркат Мухсумович, преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры и информатики, начальник отдела фонотеки Государственной консерватории Узбекистана, Ташкент

Артюхина Наталья Владимировна, заместитель директора МАОУ СОШ № 187 с углублённым изучением отдельных предметов, Нижний Новгород

Ахтырская Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры дошкольного и начального образования Балашовского института (филиала) Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского

Байбара Александр Владимирович, магистрант Челябинского государственного института культуры

Баладина Анастасия Викторовна, студент Челябинского государственного института культуры

Баштанар Ирина Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций Южно-Уральского государственного университета (национальный исследовательский университет)

Березин Александр Иванович, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Билалова Альбина Насиховна, студент Челябинского государственного института культуры

Бодрова Людмила Тимофеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Болодурин Элина Анатольевна, кандидат педагогических наук, профессор, Челябинский государственный институт культуры

Болтаева Зулфия Зарифовна, преподаватель Бухарского инженерно-технологического института, Бухара, Узбекистан

Бушев Александр Борисович, доктор филологических наук, профессор, кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью, кафедра международных отношений Тверского государственного университета

Бычков Дмитрий Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Астраханского государственного университета

Валеева Регина Радиковна, учитель МКОУ СОШ № 1 г. Миасса, магистрант Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Василевич Дарья Валерьевна, магистр культурологии, аспирант кафедры культурологии Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Веремейчук Дарья Ивановна, магистр искусствоведения, аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств, преподаватель Брестского государственного музыкального колледж имени Г. Ширмы, Брест, Беларусь

Вишнякова Ирина Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры этнокультурного образования Челябинского государственного института культуры

Волобоева Марина Федоровна, учитель русского языка и литературы школы № 10 имени Героя Советского Союза М. П. Галкина г. Пласта

Галактионова Нелли Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Тюменского высшего военно-инженерного командного училища им. маршала инженерных войск А. И. Прошлякова

Ганжиев Феруз Фукратович, преподаватель Бухарского государственного университета, Бухара, Узбекистан

Гашева Наталья Николаевна, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Глазкова Анастасия Владимировна, студент Челябинского государственного института культуры

Глазкова Светлана Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры филологии Миасского филиала Челябинского государственного университета, Миасс

Глазырина Анастасия Дмитриевна, студент, Челябинский государственный институт культуры

Голованов Игорь Анатольевич, доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Голованова Елена Иосифовна, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и прикладного языкознания Челябинского государственного университета

Голощапова Татьяна Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Уральского филиала Российского государственного университета пражского университета

Гольденберг Аркадий Хаимович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Гомула Анна, профессор кафедры теории и истории культуры Силезского университета наук о культуре и междисциплинарных исследований, Катовица, Польша

Горелова Юлия Робертовна, кандидат исторических наук, доцент Сибирского филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, Омск

Григорьева Екатерина Юрьевна, аспирант-соискатель кафедры теории и истории народной художественной культуры Московского государственного института культуры

Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна, кандидат культурологии, преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры

Гуд Нина Ивановна, старший преподаватель кафедры педагогики социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Гуд Петр Адамович, кандидат исторических наук, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Гумерова Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры

Гурский Валентин Владимирович, кандидат философских наук, учитель МБОУ «Лицей № 120 г. Челябинска»

Гурченко Алеся Ивановна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Гутько Ольга Леонидовна, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Давыдов Остап Михайлович, литературный редактор Челябинской епархии Русской Православной Церкви

Дёмина Лилия Васильевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыки, театра и хореографии Тюменского государственного института культуры

Дмитриева Ольга Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка как иностранного факультета по обучению иностранных граждан Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Друцкая Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова

Дубских Татьяна Максимовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики хореографии, заведующая кафедрой педагогики хореографии Челябинского государственного института культуры

Жук Ирина Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры

Жураев Бобомурод Тожиевич, преподаватель кафедры педагогики Бухарского государственного университета, Бухара, Узбекистан

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций Челябинского государственного университета

Зарипбоева Нафосат Маратовна, преподаватель средней школы № 6 с углубленным изучением иностранных языков, Ташкент, Узбекистан

Иванченко Надежда Вадимовна, старший преподаватель кафедры восточных и романо-германских языков Челябинского государственного университета

Игнатьева Анастасия Александровна, студент Челябинского государственного института культуры

Иост Ольга Александровна, кандидат филологических наук, ассоциированный профессор Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова, Павлодар, Казахстан

Кабыш Виктория Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания Курганского государственного университета

Казанина Виола Юрьевна, магистр искусствоведения, аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Казюлина Светлана Дмитриевна, заместитель генерального директора Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, Минск

Калацей Вячеслав Викторович, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Калыгина Анастасия Витальевна, студент Челябинского государственного института культуры

Каминская Елена Альбертовна, доктор культурологии, доцент, проректор по учебно-методической работе, профессор АНО ВО «Институт современного искусства», Москва

Карпухин Иван Егорович, доктор филологических наук, профессор-консультант Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета, заслуженный деятель науки РБ

Касимова Василиса Евгеньевна, студент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

Киреева Елена Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая учебно-научной лабораторией «Кабинет фольклора имени профессора Т. М. Акимовой» Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского

Киселев Павел Александрович, аспирант Челябинского государственного института культуры

Кляузер Анастасия Викторовна, студент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Ковалёва Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Челябинского государственного университета

Ковалёва Римма Модестовна, кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь

Кожихова Ольга Фёдоровна, студент Челябинского государственного института культуры

Корсакова Юлиана Игоревна, аспирант кафедры теоретического и прикладного языкознания Челябинского государственного университета

Косовска Ева, профессор кафедры теории и истории культуры Силезского университета наук о культуре и междисциплинарных исследований, Катовице, Польша

Красильникова Елена Владиславовна, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных наук Тверской государственной сельскохозяйственной академии

Красулин Вячеслав Андреевич, магистр искусствоведения, преподаватель кафедры этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Кузмичева Анастасия Игоревна, студент Челябинского государственного института культуры

Курбанов Сухроб Абдуллоевич, заведующий кафедрой истории и теории изобразительного искусства Национального института художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода, Ташкент, Узбекистан

Лабузов Максим Игоревич, студент 2 курса Уральского филиала Российского государственного университета правосудия

Лазарев Сергей Александрович, кандидат исторических наук, доцент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Лазарева Людмила Николаевна, кандидат педагогических наук, профессор Челябинского государственного института культуры

Левченко Мария Александровна, аспирант Челябинского государственного института культуры

Лисенкова Ирина Михайловна, кандидат филологических наук, доцент Кубанского государственного университета (филиал в г. Славянске-на-Кубани)

Литовкин Егор Васильевич, доктор педагогических наук, профессор, Рязанский филиал Московского государственного института культуры

Лунева Валентина Витальевна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент

Маркова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

Матвеева Елена Олеговна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры социокультурных технологий Московского филиала Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Мацукевич Ольга Юрьевна, доктор педагогических наук, профессор Московского государственного института культуры.

Медведева Мария Александровна, магистрант кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Меняева Марина Петровна, доктор философских наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Миронова Александра Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и методики обучения русскому языку Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Мичкина Марина Андреевна, магистрант Челябинского государственного института культуры.

Молодкина Ольга Витальевна, кандидат филологических наук, доцент, учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы № 12 с углубленным изучением отдельных предметов городского округа города Стерлитамак Республики Башкортостан

Мордасов Александр Алексеевич, профессор, заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры

Морозов Александр Владимирович, доктор филологических наук, профессор кафедры межкультурных коммуникаций Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Мугалимова Анна Владимировна, Клин, Московская обл.

Мурадова Зульфия Алиевна, доктор искусствоведения (PhD), старший научный сотрудник, заведующая отделом музыкального искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент

Мухамедова Галина Иминовна, доцент кафедры академического пения и оперной подготовки Государственной консерватории Узбекистана, Ташкент

Мухамедова Феруза Нурмахматовна, докторант Государственной консерватории Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

Мысак Екатерина Петровна, студент Челябинского государственного института культуры

Назарова Людмила Васильевна, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Нарзиева Юлдуз Азаматовна, преподаватель факультета искусствоведения Национального института художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода, Ташкент, Узбекистан

Невелева Вера Сергеевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философских наук Челябинского государственного института культуры

Неклюдов Михаил Иванович, доцент Челябинского государственного института культуры, член Союза дизайнеров России

Ниёзова Анора Йулдашевна, преподаватель Национального института художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода, Ташкент, Узбекистан

Никифорова Екатерина Александровна, студент 5 курса филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Никулина Надежда Александровна, кандидат филологических наук, доцент Тюменского промышленного университета

Новиков Игорь Александрович, кандидат исторических наук, доцент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Новикова Евгения Эдуардовна, студент 4 курса «Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

Ованесян Лариса Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

Орлова Ксения Анатольевна, магистрант направления подготовки «Народная художественная культура», Челябинский государственный институт культуры

Осокина Елизавета Алексеевна, аспирант Института лингвистики и международных коммуникаций Южно-Уральского государственного университета, Челябинск

Павлова Александра Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и социологии Челябинского государственного института культуры

Панин Алексей Станиславович, кандидат исторических наук, доцент Уральского института бизнеса

Панова Елена Дмитриевна, студент Челябинского государственного института культуры

Пермякова Татьяна Сергеевна, магистрант 2 курса Челябинского государственного института культуры

Петкова Силвия Атанасова, доктор (кандидат филологических наук), доцент кафедры русского языка факультета славянских филологий Софийского университета им. Св. Климента Охридского, София, Болгария

Петушко Наталья Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры международных коммуникаций Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Питина Светлана Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и прикладного языкознания Челябинского государственного университета

Подобрий Анна Витальевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, литературы и методики обучения русскому языку и литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Полагутинна Людмила Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Санкт-Петербургского государственного института культуры

Почивалова Жанна Георгиевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории права и государства Уральского филиала Российского государственного университета правосудия

Проничева Инна Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого.

Раденкова Елена Кирилова, доктор наук, главный ассистент, преподаватель русского языка Софийского университета имени Святого Климента Охридского, София, Болгария

Рак Наталья Александровна, магистрант Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Раупова Лайло Рахимовна, доктор филологических наук, профессор Национального института художеств и дизайна им. Камолиддина Бехзода. Ташкент, Узбекистан

Рахимов Дилшод Камолович, кандидат филологических наук, заместитель директора Научно-исследовательского института культуры и информации, Душанбе, Таджикистан

Резонова Венера Михайловна, кандидат культурологии, доцент Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва

Рогачев Владимир Ильич, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Мордовского государственного педагогического института имени М. Е. Евсевьева;

Рогачева Мария Петровна, учитель русского языка и литературы СОШ № 13, Саранск

Рябов Сергей Викторович, кандидат педагогических наук, доцент, Московский гуманитарный университет

Рябова Наталья Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент, генеральный директор Детского Благотворительного Фонда «АРТ Фестиваль – Роза ветров»

Савельева Татьяна Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Миасского филиала Челябинского государственного университета.

Садовников Аркадий Германович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова

Садовникова Елена Евгеньевна, учитель начальных классов МАОУ СОШ № 187 с углубленным изучением отдельных предметов, Нижний Новгород

Саитгараева Юлия Дмитриевна, магистрант, Челябинский государственный институт культуры

Селютина Елена Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинского государственного института культуры.

Сидорова Ирина Александровна, студент Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета

Синецкая Татьяна Михайловна, кандидат педагогических наук, профессор, Челябинский государственный институт культуры

Сироткина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Склярова Варвара Сергеевна, аспирант, старший преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры.

Скрипина Наталья Витальевна, кандидат педагогических наук, доцент Челябинского государственного института культуры

Соковиков Сергей Степанович, кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Соковицова Светлана Михайловна, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Соколовская Елизавета Вячеславовна, студент Челябинского государственного института культуры

Солдаткин Владимир Евгеньевич, кандидат культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Софронов Виктор Сергеевич, студент 5 курса Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Старицына Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент Стерлитамакского филиала Башкирского Государственного университета

Статина Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, руководитель музея «Земля Уральская» МАОУ «Лицей № 97 г. Челябинска»

Стахова Карина Владимировна, студент факультета Евразии и Востока Челябинского государственного университета, студент Института международного образования «Шаньдунский Университет»

Степанова Инна Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры

Суленёва Наталья Васильевна, доктор культурологии, профессор Санкт-Петербургского института кино и телевидения

Сухошенко Анна Михайловна, учитель истории и обществознания МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 19» г. Челябинска

Суюнбаева Алтынгүль Жакиповна, доцент кафедры государственного языка Военного института Сил воздушной обороны Республики Казахстан, Актобе, Казахстан

Терентьева Нина Павловна, доктор педагогических наук, профессор, Южно-Уральский гуманитарно-педагогический университет

Тихомирова Людмила Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинского государственного института культуры

Токарев Григорий Валериевич, доктор филологических наук, профессор Тульского государственного педагогического университета имени Л. Н. Толстого

Торопова Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинского государственного института культуры

Усанова Ольга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинского государственного института культуры

Украинцева Нина Ефимовна, кандидат филологических наук, доцент, Курганская государственная сельскохозяйственная академия

Уленброк Елена (Uhlenbrok Elena), докторант, Университет Оснабрюка, Германия

Федорова Валентина Павловна, доктор филологических наук, профессор Курганского государственного университета

Филимонов Леонид Сергеевич, студент Челябинского государственного института культуры

Филиппенко Валерия Викторовна, магистр педагогических наук, старший преподаватель кафедры межкультурных коммуникаций Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Фолитарик Владимир Викторович, режиссер народного театра Ивановского центра культуры и народных традиций Брестской области, Иваново, Беларусь

Хайдаров Йулдош Хазратович, кандидат исторических наук, Бухарский государственный университет, Бухара, Узбекистан

Харитонова Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры маркетинга и международного менеджмента Уральского государственного экономического университета

Хмыров Алексей Владимирович, преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры и информатики Государственной консерватории Узбекистана; преподаватель кафедры звукорежиссуры и операторское мастерства Государственного института культуры и искусств Узбекистана, пос. Гульбахор, Ташкентская обл.

Хоменко Олег Георгиевич, магистр культурологии, старший преподаватель Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь

Хомидов Хусниддин Купайсинович, преподаватель Бухарского инженерно-технологического института, Бухара, Узбекистан

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор Государственного института искусствознания, Москва

Чеботарев Анатолий Михайлович, доктор исторических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Черевань Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Челябинский государственный институт культуры

Чернева Жанна Юрьевна, доцент кафедры дизайна, рекламы и связей с общественностью Челябинского государственного института культуры

Чиканова Анна Олеговна, студент Уральского филиала Российского государственного университета правосудия

Цзюй Чуаньтин, аспирант кафедры русского языка и методики обучения русскому языку Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Цю Минь, соискатель кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, Беларусь

Шаронина Мария Германовна, кандидат педагогических наук, профессор Челябинского государственного института культуры

Шелепова Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Астраханского государственного технического университета

Шестеркина Наталья Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории речи и перевода Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарёва

Юровская Ольга Леонидовна, преподаватель Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского

Юсупова Ляля Гайнулловна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой иностранных языков и деловой коммуникации Уральского государственного горного университета, Екатеринбург

Янь Кай, аспирант кафедры русского языка филологического факультета Московского государственного университета

Научное издание

**VIII ЛАЗАРЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ
«ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
РЕНЕССАНС БАЗОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ?»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

Челябинск, 27–28 февраля 2018 года

Часть II

При оформлении обложки использована фотография В. Боже

Подготовка к изданию: А. В. Агафонова, Т. В. Агафонова
Тех. ред., верстка: В. А. Макарычева, Е. В. Боже

Сдано в 07.02.2018. Формат 60х84 1/8. Заказ № 1676
Подписано к печати 25.02.2018. Объем 26,4 п. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а