

ноябрь–декабрь
6 (104) 2021 год
Научный журнал

Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ

Содержание

- | | | |
|---|---------------------------|---|
| ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ | 6 СИНЯВИНА Н. В. | ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ КУЛЬТУРУ КИТАЯ И ЯПОНИИ В XVII–XIX ВВ. |
| | 14 ШИБАЕВА М. М. | ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ |
| | 23 АНДРЕЕВА Ю. В. | ТРАГИЧЕСКИЙ ОПТИМИЗМ В. ФРАНКЛА В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ АКСИОЛОГИИ |
| | 31 НИКОЛАЕВ А. В. | ДРАМА: МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ И ТЕАТРОМ |
| | 40 ФАРИТОВ В. Т. | БАЛЕТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН: ФИЛОСОФИЯ ТАНЦА |
| | 49 КРЫСЕНКО И. И. | ДИЗАЙН В КОНТЕКСТЕ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ |
| СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ | 59 МАЛЬШИНА Н. А. | МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ ОСНОВА ИНТЕГРАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ КУЛЬТУРЫ РФ |
| | 66 СОКОЛОВА О. М. | КУЛЬТУРА КОММЕМОРАЦИИ В КРЕАТИВНОМ ГОРОДЕ: ЗАКОНОМЕРНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ |
| | 74 АЙВАЗЯН А. А. | СМАРТФОН И ЕГО РОЛЬ В НАШЕЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ |
| | 82 СИЛЬЧЕНКО В. Ю. | ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ АВАТАРА В ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ |



89 ПРОКУДИНА Д. А.

ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В МУЗЕЕ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И СМЫСЛЫ

96 ГОРЛОВА Н. И., ДЕМИДОВ А. Г.

ПЕРСПЕКТИВЫ ОРГАНИЗАЦИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ
ВОЛОНТЕРСКИХ КАМПУСОВ ПО СОХРАНЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО
НАСЛЕДИЯ НА БАЗЕ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ-ЗАПОВЕДНИКОВ

ПЕДАГОГИКА КУЛЬТУРЫ 107 ЯРОШЕНКО Н. Н.

ПЕДАГОГИКА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ОСНОВА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БАЗИС

125 ШАРКОВСКАЯ Н. В.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИМИДЖ МЕНЕДЖЕРА
КАК ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
СОЦИАЛЬНО КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

133 НЕДЕЛЬНИЦЫНА У. В.

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ
САМООРГАНИЗАЦИИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ СТУДИИ НАРОДНОГО ТАНЦА

143 БУЛДИНА Г. И., ЛОПАТИНА Н. В.

БИБЛИОТЕЧНАЯ ПРОФЕССИОЛОГИЯ В СТРУКТУРЕ
ПОДГОТОВКИ МАГИСТРОВ
БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

151 ДЕЛИЙ П. Ю.

СТО ЛЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ОРКЕСТРОВЫХ
ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

162 ФОМИНА В. П.

ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ ПЕВЦОВ С АНГЛОЯЗЫЧНЫМ
ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

168 ОЧКУРЕНКО А. С.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ
ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ
ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛИСТА

Content

- THEORY
AND HISTORY
OF CULTURES**
- 6 SINYAVINA N. V.**
THE INFLUENCE OF WESTERN ART ON THE ARTISTIC CULTURE
OF CHINA AND JAPAN IN THE XVII - XIX CENTURIES
- 14 SHIBAEVA M. M**
THE CREATIVE LEGACY OF NIKOLAI GUMILEV
AS A SUBJECT OF CULTURE PHILOSOPHICAL REFLECTION
- 23 ANDREEVA Yu.V.**
THE TRAGIC OPTIMISM OF V. FRANKL
IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL AXIOLOGY
- 31 NIKOLAEV A. V.**
DRAMA BETWEEN LITERATURE AND THEATRE
- 40 FARITOV V. T.**
BALLET AS AN AESTHETIC PHENOMENON:
THE PHILOSOPHY OF DANCE
- 49 KRYSENKO I. I.**
DESIGN OBJECTS AS ELEMENTS
OF CONTEMPORARY EVERYDAY CULTURE
- MODERN
SOCIOCULTURAL
PRACTICES**
- 59 MALSHINA N. A.**
INTERDISCIPLINARY BASIS FOR THE INTEGRATION
OF THE MODERN CULTURAL INDUSTRY
OF THE RUSSIAN FEDERATION
- 66 SOKOLOVA O. M.**
CULTURE OF COMMEMORATION IN A CREATIVE CITY:
REGULARITIES AND DEVELOPMENT PROSPECTS
- 74 AIVAZIAN A. A.**
SMARTPHONE AND ITS ROLE IN OUR EVERYDAY
- 82 SILCHENKO V. Yu.**
FORMS OF AVATAR IMPLEMENTATION IN VIRTUAL SPACE



89 PROKUDINA D. A.

AUGMENTED REALITY TECHNOLOGIES
IN THE MUSEUM: NEW OPPORTUNITIES AND MEANINGS

96 GORLOVA N. I., DEMIDOV A. G.

PROSPECTS FOR THE ORGANIZATION OF INTERNATIONAL
VOLUNTEER CAMPUSES FOR THE PRESERVATION OF CULTURAL
HERITAGE ON THE BASIS OF RUSSIAN MUSEUM-RESERVES

**PEDAGOGY
OF CULTURE**

107 YAROSHENKO N. N.

PEDAGOGY OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY:
INSTITUTIONAL BASIS AND THEORETICAL BASIS

125 SHARKOVSKAYA N. V.

PROFESSIONAL IMAGE OF A MANAGER AS A FACTOR
EFFECTIVE ORGANIZATION OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

133 NEDELNITSYNA U. V.

THE SPECIFICS OF THE FORMATION
OF SELF-ORGANIZATION SKILLS OF PRIMARY SCHOOL
CHILDREN IN THE CONDITIONS OF A FOLK DANCE STUDIO

143 BULDINA G. I., LOPATINA N. V.

LIBRARY PROFESSIONOLOGY IN THE STRUCTURE
OF THE PREPARATION OF MASTERS OF LIBRARY
AND INFORMATION ACTIVITIES

151 DELIY P. Y.

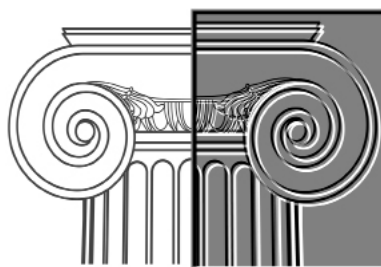
ONE HUNDRED YEARS OF THE NATIONAL SYSTEM
OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION OF BRASS
MUSICIANS. ONE HUNDRED YEARS OF THE NATIONAL SYSTEM
OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION OF PERFORMERS
ON ORCHESTRAL WIND MUSICAL INSTRUMENTS

162 FOMINA V. P.

PROBLEMS OF SINGERS' WORK
ON THE ENGLISH LYRICS OF A VOCAL PIECE OF MUSIC

168 OCHKURENKO A. S.

PEDAGOGICAL TASKS OF IMPROVING THE TECHNIQUE
OF STAGE MOVEMENT OF A POP-JAZZ VOCALIST



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ



ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ КУЛЬТУРУ КИТАЯ И ЯПОНИИ В XVII–XIX ВЕКАХ

УДК 7.01 : 008 : 316.72

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-6-13>

Н. В. Синявина

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

e-mail: cleo2401@mail.ru

Аннотация: в статье прослеживаются этапы межкультурного диалога между Востоком и Западом. Автор подчеркивает, что, как правило, подчеркивают влияние Востока на западноевропейское искусство, но диалог всегда подразумевает двустороннюю связь, характеризующуюся разной степенью интенсивности и сменой ролей в паре «передающий – принимающий». Первые контакты западноевропейской и восточной культур относятся к рубежу XVI – XVII вв., однако диалог в этот период не случился из-за принципиальной разности социокультурных парадигм. Но коммуникация не прервалась, она была продолжена, что привело в конце XVIII – начале XIX вв. к возникновению интереса к инокультурному опыту. Процессы его усвоения национальными художественными школами Китая и Японии во многом схожи: деление художников на традиционалистов, выступавших за сохранение формировавшего на протяжении длительного времени в рамках национального искусства канона, и сторонников западной живописи, пытавшихся ассимилировать в своем творчестве оба подхода. В заключении автор указывает, что к началу XX в. некоторая оторванность Китая и особенно Японии от общемировых культурных течений была преодолена, а творчество мастеров этих стран становится частью единого художественного пространства.

Ключевые слова: Запад, Восток, традиция, канон, укиё-э, ё-га, «гохуа», «сиянхуа».

Для цитирования: Синявина Н.В. Влияние западного искусства на художественную культуру Китая и Японии в XVII–XIX вв. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 6-13. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-6-13>

THE INFLUENCE OF WESTERN ART ON THE ARTISTIC CULTURE OF CHINA AND JAPAN IN THE XVII - XIX CENTURIES

Natalya V. Sinyavina

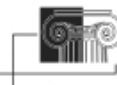
Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

e-mail: cleo2401@mail.ru

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии
Московского государственного института культуры

SINYAVINA NATALYA VLADIMIROVNA – D.Sc in Cultural Studies, Professor at the Department
of Culturology, the Moscow State Institute of Culture

© Синявина Н. В., 2021



Abstract: the article traces the stages of the intercultural dialogue between East and West. The author emphasizes that, as a rule, the influence of the East on Western European art is emphasized, but dialogue always implies a two-way relationship characterized by varying degrees of intensity and a change of roles in the “transmitting – receiving” pair. The first contacts of Western European and Eastern cultures date back to the turn of the XVI - XVII centuries, but the dialogue did not happen during this period due to the fundamental difference in socio-cultural paradigms. But communication was not interrupted, it was continued, which led to the end of the XVIII - early XIX centuries. to the emergence of interest in foreign cultural experience. The processes of its assimilation by the national art schools of China and Japan are in many ways similar: the division of artists into traditionalists who advocated the preservation of the canon that had been forming for a long time within the framework of national art, and supporters of Western painting who tried to assimilate both approaches in their work. In conclusion, the author emphasizes that by the beginning of the twentieth century. some isolation of China and especially Japan from the global cultural trends has been overcome, and the work of the masters of these countries becomes part of a single artistic space.

Keywords: West, East, tradition, canon, ukiyo-e, e-ga, “gohua”, “siyanhua”.

For citation: Sinyavina N.V. The influence of Western art on the artistic culture of China and Japan in the XVII–XIX centuries. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 6-13. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-6-13>

К середине XIX в. относится формирование тенденции, направленной на возникновение единого культурного пространства. В этот период происходит активизация диалога между различными регионами, что, главным образом, связано с трансформацией социально-политических и экономических основ западного общества (в частности, переход к индустриальному типу цивилизации, который предполагает вовлечение в производство предприятий разных государств). Только теперь оно было готово знакомиться с иным историческим и культурным опытом, частично его усваивать, приходит понимание, что ни одна культура не может существовать в замкнутом пространстве, и даже отрицание или неприятие чужой традиции и уклада запускает механизм их сопоставления со «своим» [2].

Кроме того, в формировании художественного пространства Европы существенную роль сыграли исторический и географический факторы, поскольку территориальная близость стран обеспечивала тесные и частые межнациональные и межрегиональные кон-

такты и в предыдущие периоды. Схож был и социокультурный контекст: особенности и этапы исторического развития европейских государств, формы правления, религиозная общность, основой которой выступало западное христианство. Результатом этого процесса в сфере культуры становится появление на каждом из историко-культурных этапов общеевропейского художественного стиля (в частности, романский и готический стили, романтизм, реализм, и т.д.), который определял вектор поисков мастеров искусства. Конечно, на его основе возникали местные варианты, присутствовали региональные отличия, что связано и с национальным самосознанием, и со специфическими особенностями социокультурного контекста, но эстетический фокус видения и технологии в целом оставались общими для большей части европейских школ, их стилистические проявления оказывались близкими друг другу.

Но как строился межкультурный диалог между регионами, с абсолютно разным опытом, образом жизни и укладом, с несхожими традициями? Рассмотреть особенности этого



процесса можно на примере взаимоотношений художественных школ Европы, Японии и Китая.

Стремление Японии к некоторой открытости отчасти связано с ее островным положением. Кроме того, это одно из немногих государств, избежавшее иностранных вторжений и насильственного привнесения на его территорию чужих и/или чуждых форм управления. Развитие Японии происходило «на основе объективных закономерностей – географических и этнических, – но при этом она на протяжении многих веков осваивала идейные течения и художественные формы, рождавшиеся на континенте в недрах древнейшей китайской цивилизации» [5, с. 5].

Впервые Япония знакомится с европейцами в XVI в., когда на остров Танэгашима прибыли португальцы, получившие прозвище «намбандзин» («южные варвары»). Произведения, которые они привозили среди прочего, были ремесленного уровня, поскольку основное их назначение заключалось не в эстетическом воздействии на местное население, они выступали своего рода иллюстрациями к христианским заповедям, с которыми европейцы начали знакомить японцев. Чуть позже эту миссию продолжают уже иезуиты (в частности, Ф. Ксавье), которые оставили немало записей, рассказывающих о художественной культуре Японии (описание архитектурных сооружений, живописных работ, особенностей чайной церемонии и пр.). Эти материалы, попадая в Европу, разрушали стереотипы, сложившиеся в западном обществе о странах Востока, описание которых в предшествующие периоды напоминало сказку, в рассказах о них содержалось немало фантастического. Таким образом, иезуитов следует считать первыми европейцами, начавшими описывать традиции и уклад жизни японцев (в частности, в 1565 г.

начали выходить «Японские письма», которые выпускались несколькими европейскими издателями). Несомненно, эти записи еще нельзя рассматривать в качестве попытки проникнуть в суть и специфику данной культуры, понять ее особенности, они пока фиксируют лишь внешнюю сторону явлений и событий. Но допустимо видеть в них начальный этап «узнавания» иной культуры.

В этот же период в Японии начинает формироваться и школа ё-га («европейская живопись»), одним из первых представителем которой был Нобуката, живописец, сведения о котором крайне скудны. Ряд исследователей выдвигает гипотезу, что он принадлежал к одной из буддистских монашеских групп, поскольку именно в этой среде (вероятно, именно под влиянием Нобуката) начинается формирование школы портретной живописи Обаку (так называлась одна из монашеских буддистских сект), просуществовавшей сравнительно недолго (к концу 1630-х гг. ее следы уже теряются). В начале XVII в. появляются портреты европейских правителей на конях, выполненные местными художниками. Можно вспомнить и полотна Ямада Уэмона, работавшего в европейской традиции. «Однако антихристианские эдикты заставили воздержаться от проявлений интереса к западному искусству, в котором религиозные мотивы были очень распространены» [9, с. 539].

Чуть позже знакомство Японии с европейским искусством было продолжено уже на государственном уровне. В Нагасаки, куда с конца XVII в. начали прибывать голландцы, была учреждена должность инспектора живописи («мэкики»), в задачи которого входил не только осмотр всех привезенных европейцами живописных работ (включая китайские произведения), но и обязательное копирование лучших из них. Эта практика, спустя несколько



лет, привела к формированию стиля «кара-э мэкики» («картины инспекторов китайской живописи»). Со временем эта должность начала передаваться по наследству, и доступ к ней получили представители лишь четырех семей, каждая из которых специализировалась на определенном жанре, стиле или технике. Так, художники семей Араки и Ишизаки (XVIII в.) не только изучили подходы и манеру европейской живописи, но и стремились применять их к построению композиции при создании произведений, традиционных для японского искусства.

Таким образом, японские художники, проявлявшие интерес к западноевропейскому искусству, встречались и до XIX в. Но «японцы скорее интересовались вопросами техники, нежели эстетики, и внимательно изучали принципы построения перспективы и передачи светотени» [9, с. 539]. На конец XVIII – начало XIX вв. приходится период расцвета местных живописных школ, лучшими представителями которых были Ито Дзюкю, Тани Бунтё, Маруяма Окё. Кроме того, в поздний период Эдо продолжали работать мастера укиё-э и школы бадзинга.

Лишь в конце XVIII – начале XIX вв. в японской живописи вновь появляются мастера, в частности Сиба Кокан (Кацусабуру), для которых западное искусство стало предметом изучения (например, Аодо Дэндзэн, чье творчество повлияло на Кацусики Хокусая и Утагава Кунийоши, самурай Ишикава Тайро, взявший в качестве псевдонима европейский вариант имени – Таффель Берг). Сиба Кокан прошел путь, схожий с тем, по которому двигались и европейские мастера в XIX в.: получение традиционного для данного региона художественного образования (в частности, он был учеником Судзуки Харунобу и Хирага Генная, освоил технику укиё-э и другие традиционные

стили), понимание, что сформировавшиеся к этому моменту художественные возможности и методы национального искусства не позволяют передать новых идей, иного видения действительности. Кацусабуру пытался освоить приемы китайской живописи, где привлекательными для него оказались яркие краски и новые способы передачи перспективы. Позже художник знакомится с западноевропейским искусством, открывая для себя новые формы и техники, в частности, метод гравирования на медной пластине. Более того, он получил возможность практически погрузиться в пространство европейской культуры, когда переехал в Нагасаки, где проживало большое число голландцев. Сиба Кокан освоил голландский язык, не только для того, чтобы общаться с представителями Нидерландов, но и читать выпущенные на этом языке книги (в том числе, и по истории искусств). Под влиянием западной художественной традиции он начал выстраивать в соответствии с ней композицию своих картин, работать с масляными красками. Более того, Сиба Кокана можно считать одним из первых популяризаторов европейской культуры в Японии: он начал издавать книги о культуре Запада (например, опираясь на тексты трактатов Н. Коперника, написал работу «Иллюстрированное объяснение астрономии Коперника», сопроводив ее собственными рисунками). Интересно и его «Обсуждение Западной живописи», где автор анализирует и сопоставляет подходы к изобразительному искусству в европейском, китайском и японском искусстве.

В отличие от Японии, которая в течение Средневековья (особенно раннего), жила достаточно изолированно, Китай контактировал со многими странами и народами (Индия, Византия, Персия, Самаркандское и Бухарское царства). Например, в Чанъани эпохи Тан



проживали занимавшиеся торговлей греки, персы, арабы, выходцы из Сибири, японцы (в этот момент Япония устанавливает дипломатические отношения с Китаем и заимствует отдельные элементы ее культуры). С XVIII в. Китай заинтересовал и страны Западной Европы (в частности, Англии, Франции, Германии). Благодаря этим многочисленным контекстам Китай получил возможность вести межкультурный диалог, знакомиться с культурными традициями Запада.

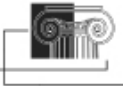
Социально-политические события во второй половине XIX в. (в частности, подавление армии тайпинов, иностранная интервенция) вынуждают реакционно настроенную интеллигенцию Китая отказаться не только от сложившейся политической практики, но и традиционной художественной техники. Отчасти, подобная реакция на искусство была связана с тем, что китайская живописная традиция, сформировавшая еще в древности, выступала одним из символов феодализма, поэтому мечтающая о преобразованиях часть китайской интеллигенции заговорила и о необходимости реформирования сферы художественной культуры. В связи со сказанным не вызывает удивления и тот факт, что лишь на рубеже XIX – XX вв. был введен термин «гохуа» («живопись [нашей] страны») как обозначение традиционной китайской живописи, хотя ее рождение относится к III – II вв. до н.э.

Это следует объяснить желанием определить, обозначить предшествующий период развития китайской традиционной живописи, отделив его, таким образом, от современного. С другой стороны, введение термина «гохуа» можно трактовать и как попытку консервативной части интеллигенции сохранить национальную художественную традицию, ее канонические формы и стили, маркировать

их, чтобы противопоставить гохуа «сиянхуа» («западной, заморской живописи»).

Исторический момент, условия и обстоятельства проникновения в Китай образцов европейской школы живописи схожи с теми, что были и в Японии: XVII в., христианские миссионеры, в частности, иезуиты, которые использовали гравюры на евангельские сюжеты в ходе христианизации местных жителей. На следующем этапе в их творчестве появляются произведения, стилистически близкие традиционной китайской живописи (например, много работ создается с изображением персонажей, помещенных в природную среду, или в пейзажном жанре, которому китайские художники всегда отводили значительная роль), и они превращаются в один из инструментов привлечения новых адептов христианства. Таким образом, как и в случае с Японией, цель этих европейских мастеров (в том числе и из иезуитов) состояла не в создании подлинного произведения искусства, а в написании картин, которые выступали бы иллюстрацией к тем религиозным идеям, что миссионеры пытались донести до китайцев. Кроме того, эта среда так и не сформировала хотя бы нескольких талантливых живописцев, способных заложить основы художественной школы в инокультурном пространстве Китая, где доминировали бы приемы европейской масляной живописи. Но контакт и знакомство с европейской художественной традицией привел китайских художников к осознанию разности подходов видения окружающей действительности и способов ее отображения европейцами и местными мастерами.

Лишь в XVIII в. (начиная с династии Цин), когда придворным художником стал иезуит Джузеппе Кастильоне, более полувека работавший в Китае и взявший имя Лан Шинин, европейские живописные практи-



ки получают поддержку на государственном уровне. Кроме него в Китае работают и другие европейские художники (в частности, Ж.-Д. Аттире, И. Сисельбарт, Дж. Панци, Луи де Пуаро), благодаря творчеству которых были заложены основы для знакомства с европейской художественной традицией и формирования школы европейской живописи в Китае. «Присутствие столь большого числа европейских живописцев свидетельствует о готовности императоров и их придворных к восприятию западноевропейской традиции. Любопытно, но работы указанных художников были фактически не известны на родине» [8, с. 69]. Лишь после разграбления в 1860-е гг. возведенного Дж. Кастильоне Юаньминъюань («Летнего дворца»), где среди других произведений были работы Ж.-Д. Аттире, И. Сисельбарт, Дж. Панци, Луи де Пуаро, они начали переправляться в Европу. Вывоз произведений искусства (как традиционно китайских, так и выполненных работавшими в Китае европейцами) приобрел массовый характер к началу XX века. Эти артефакты вызвали восхищение на Западе, художественная критика и искусствоведы начали проявлять к ним пристальный интерес, сделав их предметом исследования, а самые крупные и известные аукционные дома и музеи стремились получить их в свои коллекции.

Более того, китайские мастера в 1900–1910-е гг. начали совершать поездки в Европу, где получили возможность не только увидеть новое европейское искусство, но и пообщаться с его представителями. Вернувшись в Китай, они привносят усвоенное в Европе в свои работы, трансформируя традиционные стили и практики гошуа [3]. «Результатом этого синтеза становится выделение традиционного направления (Ци Байши, Хуан Биньхуна, Паль Тяньшоу, У Чаншо) и смешанного, сое-

динившего традиционные черты и западные подходы (Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и др.)» [8, с. 69].

Расширение художественной практики китайскими художниками стало возможным и в результате их поездок в Японию, которая к этому моменту уже вступила в межкультурный диалог с Западом. Эти «командировки» оказались продуктивны для живописцев Китая, поскольку на примере японского искусства показали возможные пути трансплантации и усвоения чужого опыта, продемонстрировали варианты ассимиляции традиций западноевропейского и восточного искусства.

Постепенно к началу XX в. в рамках китайского искусства сформировались разные направления, дифференциация которых происходила в зависимости от отношения к национальной художественной традиции. Мастера традиционной китайской живописи полагали, что поиск новых подходов для развития национальной школы следует начать с ретроспективного анализа ее истории, выявляя основные этапы ее развития и присущие им характеристики. Они были убеждены, что лишь традиционные для китайского искусства способы отражения действительности могут стать опорой для дальнейшего развития национальной художественной школы [1]. Живописцы смешанного направления испытывали воздействие эстетических установок и взглядов на искусство, сложившихся в европейском художественном пространстве. Они считали необходимым изучить опыт западноевропейских мастеров, их подходы к построению композиции, использованию разных видов перспектив, цветовому решению, светотеневой моделировке, соотношению рисунка и краски. В частности, Сюй Бэйхун в статье «Теория усовершенствования старой китайской живописи» подчеркивает, что не следует

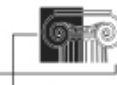


отказываться от достижений прошлого, но, поскольку современное искусство требует новых форм и техник, необходимо обратиться к западным образцам [6]. «Он вводит в китайскую художественную практику термин «рисунки», начинает писать этюды и делать зарисовки, отмечая, что они выступают частью подготовительного этапа, открывающего перед художником иные возможности. Среди заслуг Сюй Бэйхуна следует указать и введение по его инициативе в художественных школах и академии занятий по рисунку с натуры. Кроме того, необходимо отметить и его новый подход к осмыслению искусства, четкую артикуляцию задач и методов» [8, с. 69]. Эти идеи действительно звучали новаторски, поскольку теория традиционного китайского живописного искусства отличалась «нетеоретичностью», если сравнить ее с западноевропейским подходом. Теория искусства в китайском варианте, как и философские учения Востока, состояла из многочисленных метафор, ибо в ней «речь шла об определении не предмета живописи, а самих пределов художественного совершенства» [4, с. 206]. Для китайских мастеров одинаково ценен был и процесс создания произведения, дающий возможность отрабатывать тот или иной художественный прием, приближаясь к совершенству, и результат этого процесса.

Представители смешанного направления полагали, что эстетической основой для развития китайской живописи может выступить реализм. Однако эта позиция вызывала неприятие не только в среде китайских мастеров, но и у японских художников. «Одним из первых об истернизации изобразительного искусства заговорил профессор Токийской академии художеств Омуро Сегай, выступавший в 1900-е гг. против механизации искусства и реалистической традиции, идущей с Запа-

да» [8, с. 70]. Однако ряд молодых китайских живописцев, уже освободившихся от мысли о необходимости следовать традиции и канону, выбирали те эстетические ориентиры, которые импонировали их творческим стремлениям. Более того, некоторые из них в начале XX в. (например, Линь Фэнмянь) отправлялись в Париж, где имели возможность познакомиться с различными художественными направлениями (кубизм, постимпрессионизм, символизм, экспрессионизм и пр.), элементы которых они гармонично соединяли с традиционной китайской живописью.

Таким образом, благодаря межкультурному диалогу, начало которого приходится на XVI – XVII вв., к концу XIX в. Запад и Восток начали с интересом относиться к культурам друг друга, признавая наличие в них древних традиций, которые могли стать источником новых смыслов, подходов и идей для их искусства. При первых встречах Японии, Китая и Европы различия казались непреодолимыми, поскольку культуры находились на разных этапах исторического развития (Япония в этот период переживала еще Средневековье, в то время как Европа уже вступила в эпоху Нового времени). К 1860 – 1880-м гг. отношение к инокультурному пространству, воспринимаемому раньше как чуждому, начинают рассматривать как «другое». Увлечение европейским искусством и его изучение затронуло разные регионы и мастеров. В этом смысле очень символична композиция С. Кокана «Встреча Японии, Китая и Запада», где Япония сидит рядом с Западом, а Китай – напротив них. К началу XX в. некоторая оторванность Китая и особенно Японии от общемировых культурных течений была практически преодолена, а творчество мастеров этих стран становится частью единого, мирового художественного пространства



Список литературы

1. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: «Искусство», 1975. – 440 с.
2. *Коллингвуд Р.Дж.* Принципы искусства / Пер. с англ. А.Г. Ракина. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 328 с.
3. *Лан Шаоцзюнь.* Консерватизм и движение вперед: сборник размышлений о китайской живописи XX века. – Ханчжоу: Издательство Всекитайского института изобразительных искусств, 2001. – 519 с.
4. *Малявин В.В.* Душа китайского художника // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. С. 172 – 211.
5. *Николаева Н.С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 400 с.
6. *Пострелова Т. А.* Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. – М.: Наука, 1987. – 210 с.
7. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. С. 212 – 325.
8. *Синявина Н.В., Махович Е.В.* Художественные процессы в социокультурном пространстве России и Китая начала XX века // Культура и образование. 2019, № 3 (34). С. 63 – 73.
9. *Сэнсом Дж.Б.* Япония: Краткая история культуры / Пер. с англ. Е.В. Кириллов. – СПб.: Издательство «Евразия», 1999. – 576 с.
10. *Фицджеральд С.П.* Китай. Каткая история культуры / Пер. с англ. Р.В. Котенко; Научн. ред. Е.А. Торчинов. – СПб.: Изд-во «Евразия», 1998. – 456 с.

References

1. *Zavadskaya E. V.* Aesthetic problems of painting in old China. – М.: “Art”, 1975. – 440 p. (In Russ.)
2. *Collingwood R.J.* Principles of art / Translated from English by A.G. Rakin. – М.: “Languages of Russian culture”, 1999. – 328 p. (In Russ.)
3. *Lan Shaojun.* Conservatism and Forward Movement: a collection of reflections on Chinese Painting of the twentieth century. - Hangzhou: Publishing House of the All-China Institute of Fine Arts, 2001. – 519 p. (In Russ.)
4. *Malyavin V.V.* The soul of a Chinese artist // Book of Insights / Comp. V.V. Malyavin. – М.: Natalis, 1997. pp. 172 – 211. (In Russ.)
5. *Nikolaeva N.S.* Japan – Europe. Dialogue in art. The middle of the XVI – the beginning of the XX century. – Moscow: Fine Arts, 1996. – 400 p. (In Russ.)
6. *Postrelova T. A.* Creativity of Xu Beihong and Chinese art culture of the XX century – М.: Nauka, 1987. – 210 p. (In Russ.)
7. *Rowley J.* Principles of Chinese painting // Book of Insights / Comp. V.V. Malyavin. – М.: Natalis, 1997. pp. 212 – 325. (In Russ.)
8. *Sinyavina N.V., Makhovich E.V.* Artistic processes in the socio-cultural space of Russia and China of the early twentieth century // Culture and Education. 2019, No. 3 (34). pp. 63 – 73 (In Russ.)
9. *Sensom J.B.* Japan: A Brief History of Culture / Translated from English by E.V. Kirillov. – St. Petersburg: Publishing house “Eurasia”, 1999. – 576 p. (In Russ.)
10. *Fitzgerald S.P.* China. Katka history of Culture / Translated from the English by R.V. Kotenko; Scientific ed. by E.A. Torchinov. – St. Petersburg: Publishing house “Eurasia”, 1998. – 456 p.

Поступила в редакцию 06.12.2021

*



ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

УДК 130.2 : 82

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-14-22>

М. М. Шибаетва

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: skyday.vm@yandex.ru

Аннотация: несводимость творческого наследия Н.С. Гумилева исключительно к кумулятивному аспекту становится очевидной при осмыслении его поэзии как «субъектной многоплановости художественного текста» (Ю.М. Лотман). Тематическое разнообразие поэтического творчества дает основание для междисциплинарного дискурса, включая и модальность культурфилософской рефлексии. Целесообразность культурфилософского осмысления творческого наследия Николая Гумилева обусловлена рядом содержательных моментов, связанных с незаурядностью личности поэта и спецификой опыта манифестации идеала «полноты бытия» на основе гармонизации ценностей жизни и ценностей культуры. В свете этого уместно обратиться к тем аспектам творчества Гумилева, которые неотделимы от культурного контекста Серебряного века, от присущей ему энергетики духовных исканий и художественного экспериментирования. Отсюда правомерность раскрытия гумилевского «импрессионизма мысли» (В.С. Соловьев) через призму акмеизма, занявшего видное место в поэтическом полилоге первых десятилетий XX столетия.

Ключевые слова: Гумилев, субъект культуры, Серебряный век, акмеизм, творческое наследие, художественный текст, «Муза Дальних странствий», эстетика жизни, поэтический полилог.

Для цитирования: Шибаетва М.М. Творческое наследие Николая Гумилева как предмет культурфилософской рефлексии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 14–22. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-14-22>

THE CREATIVE LEGACY OF NIKOLAI GUMILEV AS A SUBJECT OF CULTURE PHILOSOPHICAL REFLECTION

Mikhailina M. Shibaeva

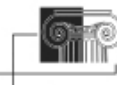
BPhil, Professor at the Department of Culturology, the Moscow State Institute of Culture
e-mail: skyday.vm@yandex.ru

Abstract: the irreducibility of N.S. Gumilev's creative heritage exclusively to the cumulative aspect becomes obvious when understanding his poetry as "the subjective diversity of a literary text" (Y.M. Lotman). The thematic diversity of poetic creativity provides the basis for interdisciplinary discourse, including the modality of cultural philosophical reflection. The expediency of the culture philosophical understanding

ШИБАЕВА МИХАЛИНА МИХАЙЛОВНА – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры.

SHIBAЕVA MIKHALINA MIKHAYLOVNA – DPhil, Professor at the Department of Culturology, the Moscow State Institute of Culture

© Шибаетва М. М., 2021



of the creative heritage of Nikolai Gumilev is due to a number of meaningful moments associated with the extraordinary personality of the poet and the specifics of the experience of manifesting the ideal of “fullness of being” based on the harmonization of the values of life and cultural values. In light of this, it is appropriate to turn to those aspects of Gumilev’s work that are inseparable from the cultural context of the Silver Age, from the inherent energy of spiritual quest and the “boom” of artistic experimentation. Hence the legitimacy of the disclosure of Gumilyov’s “impressionism of thought” (V.S. Solovyov) through the prism of acmeism, which took a prominent place in the poetic polylogue of the first decades of the twentieth century.

Keywords: Gumilev, subject of culture, Silver Age, acmeism, creative heritage, artistic text, “Muse of Distant wanderings”, aesthetics of life. poetic polylogue.

For citation: Shibaeva M. M. The creative legacy of Nikolai Gumilev as a subject of culture philosophical reflection. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 14–22. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-14-22>

Что делать нам с бессмертными стихами?
(Николай Гумилев)

*Внутренняя связь субъекта со всем
существующим выражается в том
существенном акте, который мы в своем
сознании находим как тройственный акт
веры, воображения и творчества.*
(Владимир Соловьев)

*...Поэты жили в едином времени,
дышали воздухом этого времени,
решали задачи, данные этим временем*
(Сергей Аверинцев)

*Странствующий рыцарь,
аристократический бродяга –
он был влюблен во все эпохи,
страны, профессии и положения,
где человеческая душа расцветает
в дерзкой героической красоте.*
(Александр Куприн)

Модальность раскрытия своеобразия творческого наследия Николая Степановича Гумилева (1886-1921) через призму философии культуры согласуется с умозаключением М.М. Бахтина о том, что «предмет гуманитарных наук – *выразительное и говорящее бытие*. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и по-

тому неисчерпаемо в своем смысле и значении...» [1, с. 228]. Существенным источником неисчерпаемости Бытия, отражаемого в символических формах культуры, являются «пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием» [11, с.117].



А индивидуальное сознание интегрирует, как известно, интеллектуальные, эмоциональные и волевые компоненты мира человеческой субъективности, влияющие на ценностные ориентации личности и ее жизненный путь.

Постижение смысловой ёмкости и продуктивности взаимосвязи Макрокосма культуры и микрокосма человека в качестве creative personality предполагает использование самых разных подходов, включая культурфилософскую рефлексию. В границах данного дискурса субъектность культуры рассматривается в сопряжении аксиологии, философии творчества и экзистенциализма. В свете того неопровержимого факта, что имя Николая Гумилева - при всех драматических коллизиях - преодолело рамки «биографического времени» и сохраняет свою «знаковость» в культурном пространстве «Большого времени», т.е. современности, стоит выделить ряд аспектов сопряженности «жизненного мира» поэта и полисемантики его творческого наследия.

Архитектоника творческого наследия Н.С. Гумилёва, тематические циклы его поэзии и тональность каждого из них соотносятся с трактовкой феномена культуры и как опыта переживаний, и как фактора расширения границ мировосприятия субъекта ценностных отношений. При такой трактовке культуры «импрессионизм мысли» поэта дает повод для акцентирования ряда моментов, связанных с аксиосферой Гумилева и с уникальностью его опыта органичного соединения литературной деятельности с различными формами жизнечелювства. В свете этого стоит процитировать самого поэта:

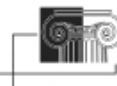
*Ещё не раз вы вспомните меня
И весь мой мир волнующий и странный,
Нелёгкий мир из песен и огня
Но меж других единый необманный*
[7, с. 366],

Важно иметь в виду при этом, что архитектоника его творческого наследия¹ не сводится к поэтическим жанрам, а включает ряд прозаических, драматургических и теоретических текстов, связанных между собой «гнозисом переживаний» в адрес природного и этнокультурного разнообразия и патетикой отношения к «заветным» именам (от мифологических до исторических)

Как вид нематериального наследия, фонд творческих достижений поэта правомерно рассматривать в ракурсе вопроса, связанного с актуализацией кумулятивного потенциала культуры. При трактовке культуры как ценностного фонда не вызывает сомнения актуальность проблемы продуктивного приобщения в реалиях современности к различным пластам нематериального наследия, т.е. творческим достижениям прошлого. При подходе же к гумилевскому наследию как к авторскому метатексту эвристическую значимость обретает рефлексия над содержательно-стилистическими характеристиками творчества, тематического разнообразия поэзии и своеобразием его авторского стиля. Целесообразность экзистенциального ракурса осмысления тематического разнообразия и полистилистики творческого наследия Н.С. Гумилева связана, на мой взгляд, с открытым характером комплекса вопросов о субъекте культуры.

При обращении к субъектному аспекту творческого наследия поэта заслуживает внимания следующий «завет» М.М. Бахтина: «Позиция автора-художника и его художественное

¹ Творческое наследие Н.С. Гумилева создавалось с 1902 по 1921 гг. и включает тематические циклы стихов (от «Романтических цветов» до «Огненного столпа»), поэмы, новеллы, теоретические статьи и переписку. Ряд его творческих замыслов остался в незавершенными из-за расстрела по ложному обвинению в причастности к мятежу в Кронштаде..



задание может быть и должно быть понято в мире и со всеми ценностями познания и этического поступка» [1, с. 32]. При этом важно иметь в виду то обстоятельство, что становление творческой индивидуальности Н.С. Гумилева происходило в реалиях Серебряного века¹, креативная энергетика и парадоксы которого сопряжены с духовными исканиями и тенденциями обновления языков искусства. Степень интенсивности сопряжения в творчестве Н.С. Гумилева двух типов рефлексии - философской и художественной соответствовала и сути, и «духу времени». Своеобразие культуры Серебряного века заключалось в том, что она являла собой «парадоксальную целостность, состоящую из враждующих направлений и противоположных тенденций» (13, с. 185)

С определёнными допущениями можно полагать, что многогранный опыт творческой самореализации Н.С. Гумилева в значительной степени отражает ценностные ориентации и принципы творчества акмеизма² как од-

¹ Ряд особенностей феномена Серебряного века как «русского Ренессанса» (Н.А. Бердяев) рассмотрен в моих статьях: «Серебряный век как специфический хронотоп культуры». // Вестник МГУКИ. 2014. № 6 С. 19-23; «Феномен панэстетизма в контексте русского модернизма». // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. Коллективная монография. – М. Индрик. 2016. С. 124-137.

² Стоит напомнить, что рождение данного явления связано с именами Николая Гумилева и Сергея Городецкого, которые манифестировали ряд творческих идей, альтернативных символизму, и в определенной мере соотносились с понятием поэта Михаила Кузмина «кларизм», разработанным в его статье «О прекрасной ясности»; данный текст был опубликован в 1910 г. в журнале «Аполлон», на страницах которого увидели свет и манифесты родоначальников акмеизма. Позднее в этом же издании дебютировали под эгидой акмеистических принципов творчества Анна Ахматова, Михаил Лозинский, Осип Мандельштам и Михаил Лозинский. Здесь же была опубликована в 1913 г. и статья Николая Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» - своего рода творческий манифест

ного из трех художественных направлений в культуре Серебряного века. Включенный в творческий полилог между субъектами духовных исканий и художественного экспериментирования, акмеизм представлял собой сугубо русское явление (в отличие от символизма и футуризма). Генезис данного явления обусловлен рядом факторов, включая критическое отношение Гумилева и его единомышленников к символизму и, говоря словами С.С. Аверинцева «протест против инфляции священных слов». В этой связи уместно процитировать Осипа Мандельштама, который в своей статье «Утро акмеизма» отмечал, что «для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов»; при этом акцентировался и следующий момент, объединивший его с Городецким, Гумилевым и Ахматовой: «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в лесу символов» [12, с.169-170]. Отсюда и его призыв, обращенный к единомышленникам: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма» [Там же, с. 172].

Николаем Гумилевым такой принцип жизнотворчества был реализован не только в поэтической сфере: книжному стилю «вживания-вчувствования» в земное пространство природного и этнокультурного разнообразия он предпочитал риск путешествий в незнакомые страны и континенты. Вот, к примеру, строки из «Приглашения в путешествие»:

*Уедем, бросим край докучный
И каменные города,
Где Вам и холодно, и скучно,
И даже страшно иногда.
<...> Уедем! Разве Вам не надо
В тот час, как солнце поднялось,
Услышать страшные баллады,*



*Рассказы абиссинских роз:
О древних сказочных царицах,
О львах в короне из цветов,
О черных ангелах, о птицах,
Что гнёзда вьют средь облаков*
[5, с. 318],

Отмечаемая многими современниками-поэтами¹, а также исследователями творчества Н.С. Гумилева склонность к экзотике имела свои побудительные причины. Населенность гумилевской поэзии «занзибарскими девушками», «густыми лесами Сенаара», «волнами Уэби», «гиппопотамами в яванских тропиках», «розами Леванта», «Дамьетскими скалами» и подобными им образами «сказочной красоты» была обусловлена творческими установками акмеизма на преодоление «сумрака» уныния и нагнетания культивирования мотивов неизбывного пессимизма и поэтизация душевного надлома. В противовес символистской поэтизации субъективных переживаний по поводу непознаваемости смысла Бытия человека в беспредельной Вселенной и обреченности людей на «неслышанные перемены, невиданные мятежи» (А. Блок), акмеизм манифестировал ценности жизнеутверждающего характера.

В соответствии с акмеистическим идеалом «полноты бытия» яркое воплощение в творческом наследии Николая Гумилева получили такие «чувства подъема», как любовь к жизни в ее различных проявлениях и восхищение эстетическим многообразием мироздания. Отсюда пронизывающая весь контекст творчества Гумилева экспрессия выражения его ценностного отношения к жизни, которое систематически актуализировалась в опыте странствий по миру. В том и заключается,

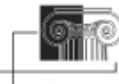
¹ Так, например, А.А. Блок определял феномен Гумилева как «иностранца в русской поэзии».

на мой взгляд, уникальность Николая Гумилева как субъекта культуры, что, почитая «закон священной лжи / в картин, статуе, поэме» [7, с. 355], он творил не только поэтические тексты, но и самого себя. Его «жизненный мир» и творческое «кредо» несут на себе яркую, можно сказать, неповторимую печать страстной сопричастности к системе «природа-человек-культура».

Эта сопричастность носила у поэта концептуальный характер, о чем свидетельствует его творческое наследие в целом и заключительная стофа стихотворения «Фра Беато Анджелика»:

*Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога.
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.*
[Там же, с. 217],

Культуфилософское осмысление его произведений выявляет близость концептосферы Гумилева романтизму как типу мироощущения. Полисемантика и экспрессивные особенности гумилевских творений подтверждают собой, что «конкретное переживание своей субъективности и абсолютной неисчерпанности в объекте – момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма...» [2, 40]. Не менее наглядно проявляются в гумилевском творчестве мотивы, близкие «эстетике жизни» русского писателя и религиозного мыслителя А.Н. Леонтьева. По его глубокому убеждению, ценностное отношение к красоте не сводимо к художественным впечатлениям. Так, в своей переписке с В.В. Розановым он признавался, как его раздражает то, что «боязливое, слабонервное, малoverующее человечество радо-радешенько видеть всякую эстетику на полотне, подмостках сцены ...



и на страницах романов, а в действительности – «избави Боже!» [10, с. 583-584]. Альтернативой созерцательно-гедонистическому отношению к ценности красоты являлась для Леонтьева «видимая эстетика жизни», трактуемая как онтологический «признак внутренней, практической... творческой силы» [Там же, с. 585].

Архитектоника и полистилистика творческого наследия Николая Гумилева удивительным образом оказываются тождественными эстетическим воззрениям писателя-мыслителя, для которого высшая эстетическая ценность и подлинная красота – это «видимое разнообразие и ощущаемая интенсивность жизни» [Там же, с. 586]. Гумилевский образ жизни и поразительная плодовитость поэта выявляют ряд тех ментальных свойств, которые в пору Серебряного века были скорее исключением, нежели нормой. В художественной среде этой культурной эпохи Гумилев был если и не «чужим», то уж, о крайней мере, «странным», о чем он и не раз писал:

*Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда -
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада*
[7, с. 236],

Правда, судя по тематическому разнообразию его поэтических циклов, новелл и путевых записок, «жизненный мир» Гумилева не сводился к «единой отраде», систематически обогащаясь новыми впечатлениями. Одно из свидетельств этого - экспрессия поэтического пера, направленная не только на мотивы о том, что «в каждой луже запах океана, / в каждом камне веянье пустынь», но и на воспевание того типа человека, который верен до конца ценностям свободомыс-

лия, великих свершений, и идее собственного восхождения к идеалу. Представляется в этой связи, что поэтика и эстетика гумилевского наследия подтверждают мысль В.Г. Белинского о том, что «всякое произведение искусства есть плод вдохновенного усилия художника – вывести наружу, осуществить вовне *внутренний мир своих бесплотных идеалов*» [3, с. 487].

Установки поэта на «великий праздник многообразной жизни» были плодотворно осуществлены, уже отмечалось, и в «формах жизни», и в «формах культуры». Экспрессия поэтического пера Гумилева неотделима от того типа переживаний, который был намного позднее определён великим подвижником гуманизма Альбертом Швейцером как «этика благоговения перед жизнью. Пассионарность поэта ярко проявилась не только в стихотворной форме, но и в его путешествиях по Европе, Африке и Ближнему Востоку, в доблестном участии в Первой Мировой войне, в креативной энергетике педагогической деятельности. Поэтика и эстетика гумилевского наследия неотделимы от той идеи жизнотворчества, которая обрела особое место в культурном контексте «русского Ренессанса». Сама же эта идея сопрягалась с такими религиозно-философскими направлениями на рубеже XIX–XX столетий, как Теургия и русский космизм. У Николая Гумилева теургический «след» проявляется в уникальном опыте сочетания его поэзии с определёнными гранями жизнотворчества. Готовность к подобному сочетанию ценностей жизни в её разнообразных проявлениях и ценностей культуры не раз воспевалась поэтом:

Поэтическому миру Николая Гумилева были созвучны и русский космизм. Космогонический гнозис переживаний, запечатлённый в ряде его стихотворений, проявляется во многих смысловых нюансах, включая фу-



турологический. Страстная вера поэта в то, что когда-нибудь «наконец, корабли марсиан/ У земного окажутся шара,,, », неотделима от его духовных исканий и обретений.

Существенной чертой гумилевского наследия является культовое отношение к эстетике природных явлений, к эстетической ценности ландшафтного и этнокультурного разнообразия. Неслучайно ряд его поэтических циклов выявляет тягу к трансцендентным мотивам, выраженным в образной форме: Солнце духа, Индия духа, символ горнего величия. Эти мотивы и их вербализация наводят на мысль о близости гумилевского мироощущения космологическим мотивам художника-мыслителя Николая Рериха. И живопись Рериха и поэзия Гумилева дают повод для сопряжения их творческого наследия с понятием «эстетический гуманизм». Их опыт следования идеалу «полноты бытия» и полисемантика творческого наследия свидетельствуют о том, «... чем шире круг осмысляемых художником жизненных явлений, тем шире аксиологический спектр их образного воссоздания в произведении искусства» [9, с.129].

Смысловая емкость и полифония поэзии Николая Степановича Гумилева отражают собой не только ценностные установки акмеизма как особой художественно-творческой системы, утверждающей возможность гармонии ценностей жизни и ценностей культуры, но и различные грани индивидуального опыта постижения мировоззренческих проблем. С этой точки зрения, ряд его произведений можно рассматривать как тексты, включенные в поэтический полилог Серебряного века. Видное место интеллектуально-художественного полилога в культурном пространстве Серебряного века было обусловлено, по свидетельству Андрея Белого тем, что «в свете искания новых путей философского мышления художники,

философы и ученые одинаково озабочены пересмотром отношений, существующих между знанием, верой, познанием, творчеством; всех одинаково кровно касаются эти вопросы.»[4, с.39]. Все это не могло не повлиять и на Николая Гумилева: как на его «мотивационный контекст творчества» (М.М. Бахтин), так и на процессы поиска собственных способов выражения ценностного отношения к жизни и искусству.

Ценностно-смысловые основания поэтического полилога в значительной мере были обусловлены тем, что в культурных реалиях Серебряного века «русская богословско-эстетическая теодицея и художественное оправдание жизни искусством сошлись в общей точке положительной эстетики жизни и истории» [8, с. 307]. Специфика поэтического полилога между адептами символического, акмеистического и футуристического направлений связана не только с содержательностью творческой полемики, но и с артистическим самоутверждением её участников.

Полемический «дух» отечественной культуры начала XX столетия распространился и на проблематику стихосложения как особого вида самовыражения творческой индивидуальности. В гумилевского наследия отклик на эту проблематику обнаруживается как «просвечивание» следов органицизма и экзистенциализма. В размышлениях Николая Гумилева о природе поэтического творчества существенное место отводилось вопросу о ценности «первоначальных впечатлений», влияющих на возникновение авторского замысла и интонационного строя стихотворения. Другой момент рефлексирования над поэзией как эстетическим феноменом связан с установкой Гумилева на совершенство стихотворного текста. Как видно по его «Письмам о русской поэзии, он был глубоко



убеждён в том, что «стихотворение должно быть слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства». [6, с. 44].

Контекст творческого наследия Николая Гумилева неотделим по своей сути от его «ценностного топоса» (М.М. Бахтин»), акмеистической установки на «вершинность» творческого пути и благоговения перед источниками вдохновения. Один из них – не раз воспетая в стихах Гумилева Муза:

*Та, чей дух – крылатый метеор,
Та, чей мир в святом непостоянстве,
Чье название – Муза Дальних Странствий*
[7, с.193.].

К тональности поэтических циклов Н.С. Гумилева,, исполненных «страсти по высокому», Гумилева вполне приложимы, на мой взгляд, такие понятия, как «эрос духа» (Платон), «субъективное вдохновение» (Гегель), «трепет изумления» (П.А. Флоренский). Все эти оттенки эмоциональной окрашенности гумилевского наследия в немалой степени способствуют тому, что Имя поэта, как и созданный им художественный метатекст, не только не «канули в Лету», но и своеобразно существуют в «Большом времени» культуры¹. Причем они существуют не только в качестве раритета, но и как «причастная единственность» опыта экзистенциальных переживаний Н.С. Гумилева, и как аксиологический образец духовно-

практического освоения мира. Его деятельная и этическая верность идеалу «полноты Бытия» и воспетая им магия «шестого чувства» до сих пор способны пробудить креативные задатки и интенции личности как потенциального субъекта культуры.

Смысловая емкость, полистилистика и интонационно богатство творческого наследия Николая Степановича Гумилева отражают собой не только ценностные установки акмеизма как особой художественной системы, но и культурную значимость Поэта. Благодаря своеобразию его многогранного опыта творческого воплощения «гнозиса переживаний» в адрес ценностей жизни и фундаментальных ценностей культуры многие его произведения обретают статус духовно-душевного открытия. С этой точки зрения стоит ещё раз процитировать самого Николая Гумилева:

*Всю эту жизнь многообразную,
Не помышляя об иной,
Я, как великий праздник праздную
Как нектар, воздух пью земной.*

*И Судия, с лазури пламенной
Диктующий нам свой закон,
Признает, верую, что правильно
Мой путь был мною совершен.*
[Гум. 1988, с. 517].

¹ Так, в реалиях периода умолчания о Личности и творчестве Н.С. Гумилева (до конца 80-х годов) в стихах ряда советских поэтов продолжали звучать такие мотивы, как жажда дальних странствий (как у Михаила Светлова или Павла Когана), творческое назначение человека (у Николая Заболоцкого или Бориса Пастернака, к примеру), и таинство любви (у всех «шестидесятников») и т.д.



Список литературы

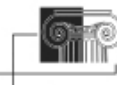
1. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 332 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
3. Белинский В.Г. Избранные эстетические работы. В 2-х т. – Том 1. М.: Искусство, 1986. 559 с.
4. Белый А.Н. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.
5. Гумилев Н.С. Избранное. – Москва: Просвещение, 1990. 383 с.
6. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – Москва: Современник, 1990. 447 с.
7. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Советский писатель, 1988. 651 с.
8. Исупов К.Г. Эстеты на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербург. Гос. ун-та, 2006. С. 300-309.
9. Каган М.С. (1997). Философская теория ценностей. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 205 с.
10. Леонтьев К.Н. Избранные письма. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1993.. С. 582-588.
11. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Миф-имя-культура».\ \ Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. – Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992.. С. 58-75.
12. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма. // Мандельштам О.Э. Слово и культура. Москва: Советский писатель, 1987. С. 168-172.
13. Эткин Э.Г. Единство «серебряного века». Москва: Звезда. №12.1989. С. 185-194.

References

1. Bakhtin M.M. Questions of literature and aesthetics. Studies of different years. - M : Azbuka. 2000 . 332 p.
2. Bakhtin M.M. Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art, 1986. 445 p.
3. Belinsky V.G. Poems of M. Lermontov// Belinsky V.G. Selected aesthetic works. In 2 volumes - Volume 1. Moscow: Art,1986. 559 p.
4. Belyi A.N. Symbolism as a worldview. Moscow: Republic., 1994. 528 p.
5. Gumilev N.S. Letters about Russian poetry. - Moscow: Sovremennik, 1990. 383 p.
6. Gumilev N.S. Favourites. – Moscow: Education, 1990. 447 p.
7. Gumilev N.S. Poems and poems. - Leningrad: Soviet write, 1988. 651 p.
8. Isupov K.G. Aesthetes on the Tower // Vyacheslav Ivanov's Tower and the culture of the Silver Age. St. Petersburg: Faculty of Philology of St. Petersburg State University, 2006. pp. 300-309.
9. Kagan M.S. Philosophical theory of values. SPb.; TC «Petropolis» LLP, 1997. 205. p.
10. Leontiev K.N. Selected letters. St. Petersburg: Pushkin Foundation. 1993. pp. pp.582-588
11. Lotman Y.M., Uspensky B.A. «Myth-name-culture».\ \ Lotman Y.M. Select-ed articles in three volumes. Vol. 1. – Articles on semiotics and topology of culture. – Tallinn: Alexandra, 1992. pp. 58-75.
12. Mandelstam O.E. Morning of Acmeism. // Mandelstam O.E. Word and cul-ture.- Moscow: Soviet Writer. 1987. pp. 168-172.
13. Etkind E.G. The unity of the «silver Age» M.: Zvezda. 1989 №12. pp.185-194.

Поступила в редакцию 01.12.2021

*



ТРАГИЧЕСКИЙ ОПТИМИЗМ В. ФРАНКЛА В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ АКСИОЛОГИИ

УДК 159.9.01 : 141.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-23-30>

Ю. В. Андреева

Башкирский институт социальных технологий (филиал) ОУП ВО «Академия труда и социальных отношений», Уфа, Российская Федерация, ORCID: <http://orcid.org/20128875>. E-mail: andreeva_u_v@insto.ru

Аннотация: В рамках научных интересов педагогической аксиологии находится человек как открытая возможность для воспитания самых сильных и лучших качеств, к значимому ряду которых автор относит трагический оптимизм. Обращаясь к теории ценностей философа Виктора Франкла, автор ставит целью раскрыть педагогическое содержание оптимизма как ценного качества личности, формируемого в процессе приобретения жизненного опыта по преодолению страданий, внутренних и внешних кризисов, трактуя его как духовную стойкость личности, способной нести ответственность за трудности и стойко их преодолевать. Установлено, что в классификации ценностей и смыслов философа трагический оптимизм является осознанным, ответственным, мужественным решением и расположен в категории ценностей отношения, которые обретаются на практике. Трагический оптимизм В.Франкла понимается автором как умение преодолевать страдание, а в случае невозможности его преодоления – как способность позитивно его переосмыслить с помощью выявления внешних возможностей и внутренних ресурсов. Такой оптимизм уникален и экзистенциален одновременно, что важно в педагогическом плане: в мире, лишенном опоры, можно сформировать чувство оптимизма, опираясь на себя и сохраняя равновесие в постоянном духовном разумном движении и позитивном изменении, обретая себя и жизненные смыслы. Предложены некоторые психологические техники, вошедшие в копилку не только психотерапевтической, но и педагогической практики воспитания осознанности, мужества, стойкости, духовности, ответственности и, оптимизма, соответственно. Отмечается, что проявление трагического оптимизма является одной из составляющих созидательной и осознанной деятельности человека, средством утешения и спасения в условиях действия без опоры и надежды на будущее.

Ключевые слова: трагический оптимизм, осознанный оптимизм, смысл, преодоление страдания.

Для цитирования: Андреева Ю.В. Трагический оптимизм В. Франкла в контексте педагогической аксиологии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 23–30 <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-23-30>

THE TRAGIC OPTIMISM OF V. FRANKL IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL AXIOLOGY

Yulia V. Andreeva

Bashkir Institute of Social Technologies (branch) OUP VO «Academy of Labor and Social Relations», Ufa, Russian Federation, ORCID: <http://orcid.org/20128875>, E-mail: andreeva_u_v@insto.ru

АНДРЕЕВА ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА – кандидат педагогических наук, доцент кафедры политологии, истории, теории государства и права Башкирского института социальных технологий

ANDREEVA YULIA VLADIMIROVNA – PhD (Pedagogical Sciences), Associate Professor of the Higher Attestation Commission, The Bashkir Institute of Social Technologies

© Андреева Ю. В. 2021



Abstract: Within the framework of the scientific interests of pedagogical axiology, there is a person as an open opportunity for educating the strongest and best qualities, to a significant number of which the author considers tragic optimism. Turning to the theory of values of the philosopher Viktor Frankl, the author aims to reveal the pedagogical content of optimism as a valuable quality of a person, formed in the process of acquiring life experience in overcoming suffering, internal and external crises, interpreting it as the spiritual stamina of a person who is able to bear responsibility for difficulties and steadfastly overcome them. It has been established that in the classification of values and meanings of the philosopher, tragic optimism is a conscious, responsible, courageous decision and is located in the category of relationship values that are acquired in practice. The tragic optimism of V. Frankl is understood by the author as the ability to overcome suffering, and if it is impossible to overcome it, as the ability to positively rethink it by identifying external opportunities and internal resources. Such optimism is unique and existential at the same time, which is important from a pedagogical point of view: in a world without support, one can form a sense of optimism, relying on oneself and maintaining balance in constant spiritual reasonable movement and positive change, finding oneself and life meanings. Some psychological techniques are proposed that are included in the treasury of not only psychotherapeutic, but also pedagogical practice of educating awareness, courage, stamina, spirituality, responsibility and optimism, respectively. It is noted that the manifestation of tragic optimism is one of the components of the creative and conscious activity of a person, a means of consolation and salvation in the conditions of action without support and hope for the future.

Keywords: tragic optimism, conscious optimism, meaning, overcoming suffering.

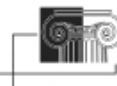
For citation: Andreeva Yu.V. The tragic optimism of V. Frankl in the context of pedagogical axiology. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 23-30. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-23-30>

Введение. Современную социально-экономическую и культурную ситуацию, связанную с повышенной опасностью заболевания коронавирусной инфекцией, характеризуют некоторые социальные и психологические проблемы: усложнение социальных контактов, установление социальной дистанции, рост психологической напряженности, которые требуют, в свою очередь, поиска новых научных направлений и психотерапевтических практик, способных помочь человеку в период кризиса вновь обрести смысл жизни.

История человечества наглядно показывает и подтверждает, что схожие ситуации человечество переживало не раз. Еще столетие назад наблюдалось столкновение двух точек зрения: дарвинисты провозглашали человека «окультуренной голый обезьяной», полагая, что основу его поведения составляют инстинкты: инстинкт продолжения рода и поиска пищи. Такое видение человека, находящегося

во власти биологических сил, отнюдь не способствовало поиску смысла жизни. Дарвин повлиял на учение Фрейда: фрейдисты считали поиски смысла жизни и рассуждения о высших ценностях проявлениями невроза. Произведения искусства, шедевры мировой классики растолковывались ими как появление комплексов человека, стремящегося преобразовать внутреннюю силу неудовлетворённого либидо. Сосредоточенность З.Фрейда на инстинктах, холодность в отношении духовного в человеке оттолкнуло от его учения бывшего его сторонника Виктора Франкла, которого интересовали высоты человеческой психики, совершенство человеческого «Я», то, кем человек мог бы стать. Юный Виктор Франкл искал себя в различных философских системах, внутри которых зрел этот конфликт.

Не сойдясь во взглядах с З. Фрейдом, но отталкиваясь от них, тогда В. Франкл пи-



сал: «Разве станет понятен человек, если его рассматривать как механизм, с которым работает исследователь-техник, раскладывая этот механизм на «атомы» эго-влечений, чтобы затем «починить» [7, с. 25]

Позже В. Франкл считал, что «неврозы развиваются на фоне определенных мировоззренческих взглядов, на мировоззренческом же уровне они сохраняются. Врач-психиатр не имеет права на небрежное отношение к мировоззренческим решениям и личностным ценностям пациента» [4, с.1]. Он конкретизировал смысл жизни в тех ценностях, на которые опирается личность в период кризиса или в момент его преодоления, считая, что поиск ценностей – это самостоятельная внутренняя работа человека, требующая от него напряжения и сил. Учение В. Франкла о смысле – его логотерапия, утверждает, что всю свою сознательную жизнь человек преодолевает кризисы и определяет их системой ценностей, и соотносит их со своими возможностями, при этом он выявляет те из них, которые следует рассматривать в числе приоритетных. С точки зрения В. Франкла, трудности преодолевают не самые сильные и физически здоровые, а те, кто обрел веру в себя и не утратил смысл жизни.

Так постепенно, в духовном поиске зародилась философская концепция Виктора Франкла: трагический оптимизм как способность человека воспринимать страдания в качестве вызовов и вопросов, на которые человеку приходится искать ответ и достойно держать его перед самой жизнью, которая подвергает его проверке на духовную стойкость и испытывает на психологическую устойчивость.

Трагический оптимизм В. Франкла подразумевает способность человека противостоять трагической триаде: боли, вине и смерти; как

возможность пробуждения в человеке подсознательного бога, совести, некоей врожденной духовности, духовной стойкости и мужества. Трагическим оптимизмом назван так потому, что в жизни мало условий для его поддержания и много – для его подавления.

Постановка проблемы и цель исследования. Цель исследования – раскрыть аксиологическую сущность оптимизма В. Франкла в качестве неотъемлемой части духовной жизни человека; определить педагогическое содержание его трагического оптимизма и интерпретировать его как умение личности действовать без внешней опоры, но с опорой на себя и на цель, *сохраняя равновесие в постоянном духовном разумном движении и позитивном изменении, обретая себя и жизненные смыслы*, как умение, которому можно научиться, обретая смыслы и преодолевая страдания; представить оптимизм как одну из составляющих созидательной и осознанной деятельности человека, действенным средством утешения и спасения в условиях действия без опоры и надежды на будущее.

Ценностная проблематика составляет основу многих философских учений, однако при этом в аксиологии отсутствует общепринятая теория ценностей при существовании отдельных конкурирующих между собой концепций. Отсутствие общей теории ценностей привело к возникновению прикладной аксиологии, которая решает конкретные проблемы человека и человеческого существования. К таким прикладным аспектам аксиологии можно отнести и позитивную логотерапию Виктора Франкла, основанную на философской традиции экзистенциализма (С.Кьеркегора, Ф.Ницше, М.Хайдеггера, Ж.П.Сартра и др.). Основной вопрос аксиологии – ценности, связан в его теории с поиском смысла жизни. Такие ценности можно определить как



универсалии смысла, конкретизирующиеся в конкретных жизненных ситуациях.

Ценности как продукт человеческого сознания всегда присутствуют в повседневной жизни человека. Но существуют жизненные ситуации, когда человек не находит в своей жизни ничего, что могло бы быть ценным, и постепенно утрачивает смысл своего существования, то есть перестаёт быть жизнеспособным и приходит к страданию, а страдание без смысла, с точки зрения В. Франкла, приводит к отчаянию.

Аксиологический подход органически свойственен и гуманистической педагогике, т.к. человек здесь рассматривается как высшая ценность. Соответственно, аксиология может выступить методологической основой, как классической философии образования, так и современной практике педагогики.

Сторонники педагогической аксиологии (Сластенин В.А.) среди ее приоритетных задач выдвигали разработку ценностных подходов к определению и содержанию образования, в связи с этим мы выдвигаем подход Виктора Франкла.

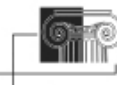
Педагогическая аксиология специализируется на изучении ценностей в образовании и наличии образования (а значит, предполагает личностное восприятие и обучения, и воспитания как непреходящей ценности). Как отрасль общей аксиологии педагогическая аксиология в центр своего внимания поставила воспитание личностных качеств, в рамках данного исследования ведущим качеством, требующим своего формирования, является оптимизм. Здесь оптимизм - не безудержное веселье, а некая способность человека видеть возможности в самых сложных обстоятельствах жизни, с экзистенциальной точки зрения: в ситуации боли, вины, страдания. Оптимизм как способность находить способы

преодоления страдания посредством внутренней духовной работы: переосмысления прошлого; планирования будущего с опорой на себя и на цель.

Сам Виктор Франкл в своей работе «Сказать жизни «Да!»: психолог в концлагере» писал об этом так: «Без мыслей о завтра нельзя. Человек, «который потерял веру, теряет духовную стойкость; позволяет себе опуститься и стать объектом душевного и физического разложения... Тому, кто больше не видел ни смысла, ни цели, ни стремлений, незачем было переносить ее тяжесть. Он скоро погибал» [5, с. 11].

Методология и методы исследования. Подход В. Франкла побуждает к выбору ценностных ориентиров, а значит – и к выбору смыслов. Детальный анализ его философских трудов позволяет выделить три группы ценностей. I. Ценности творчества – ценности, которые человек оставляет после себя: продукт, результат приложения сил. II. Ценности переживаний – ценности, которые помогают воспринимать мир по критериям искусства, природы, истины, любви и красоты. III. Ценности отношений – ценности, которые помогают личности взять на себя ответственность за свою жизнь, сохранить чувство собственного достоинства в самых трудных обстоятельствах, которые не изменить.

В теории В.Франкла ценности – не продукт воображения, не нечто иллюзорное или выдуманное – это смысл конкретной жизненной ситуации; отдельного момента человеческого существования. Именно подлинная, а не иллюзорная часть личности стремится к смыслу. Ценности не могут быть вымышленными. В случае неудач они приобретаются по мере накопления жизненного опыта, а в случае успеха – в достижениях. В целом они выступают как продукт самовыражения



личности, но иногда они противоречат ее бытию, и тогда возможность выбрать смысл утрачивается, однако у человека всегда остается возможность обнаружить его. В трудных обстоятельствах жизни человек учится реагировать на запросы бытия не словами, а конкретными действиями; учится нести ответственность за себя и собственную жизнь. И в этом логотерапия Виктора Франкла в корне отличается от психоанализа Зигмунда Фрейда, отстаивающего принцип удовольствия, в котором ценности носят только прикладной характер. Логотерапия Франкла предлагает человеку считаться со смыслообразующими ценностями – такими ценностями, которые побуждают к осознанности и ответственности. Ценности и смысл жизни определяются тем, что человек оставляет после себя последующим поколениям. Такие ценности обогащают социальный опыт человечества и даже служат ему в утешение.

Таким образом, именно ценности позволяют человеку: раскрыть смысл жизни; служат внутренним механизмом выбора целей и ответственности за них. Ключевой основой выбора, с точки зрения В. Франкла, является совесть: «интуитивная возможность человека находить смысл каждой конкретной ситуации»; единственное средство, которое «схватывает смысловой гештальт» [1, с. 270]; неожиданное побочное следствие [4] правильного, духовно-выверенного действия.

Итак, в классификации В. Франкла на первом месте состоят ценности творчества, которые реализуются в продуктивных и результативных действиях личности: там и тогда, когда человек занят любимым делом или следует своей жизненной миссии. Воспринимая и оценивая жизнь как миссию, человек наполняет ее поиском возможности выполнить дело в самом высшем качестве

и лучшем виде, осмысливая и трактуя его как воплощение мечты. Здесь карьерный рост служит фоном самореализации личности в творческом труде, реализации себя как неповторимой и уникальной личности. Ценность труда человека здесь определяется ценностью созданных им продуктов. Соответственно, работа не является способом сбежать от состояний внутренней пустоты, названные В. Франклом экзистенциальным вакуумом, а служит основой выбора нравственных ценностей и целью поиска жизненных ориентиров.

В классификации В. Франкла на втором месте находятся ценности переживания. Сопереживание ценностям искусства превозносит человека, возвышает его, побуждая сопереживать и доходить до духовного экстаза. Ценности переживания, как и ценности творчества, находятся в основе поиска человеком своего жизненного предназначения. Но в отличие от ценностей творчества в классификации ценностей переживания поиск жизненного предназначения находится *вне* пределов общества: составляет основу внутреннего мира человека, служит внутренним индивидуальным ресурсом личности. Уникальным ресурсом в этом плане становится любовь, как такая ценность, которая выражается в сопереживании другому, сопереживании на духовном уровне. Любовь как ценность переживания является критерием осмысленной жизни и способом реализации жизненных смыслов. Смысл жизни определяется величиной ситуации, величиной одного момента. Но не только. Так, В. Франкл писал: «Наивысший смысл каждого момента человеческого существования определяется интенсивностью его переживания...», единичное событие может задним числом наполнить смыслом предшествующее существование» [6, с. 173]. Для по-



нимания природы ценностей В. Франкл считал важным еще один момент: «Ни в творчестве, ни в переживаниях нельзя довольствоваться достигнутым, каждый день требует новых свершений» [6, с. 244].

В классификации ценностей В. Франкла на третьем месте, по порядку, но не по значимости, расположены ценности отношения – это судьбоносные ценности, которые позволяют проявить отношение человека к своей судьбе и неизменно остаются с человеком до его последнего момента. Ключевым здесь являются принципы: самоценности жизни, самоценности личности, принцип утешения и принцип опоры на цель. К каждому человеку, находящемуся на вершине мироздания, отведено своё место и миссия, требующие своей реализации. В. Франкл писал об этом так: «Жизнь человеческая имеет смысл до последнего вдоха» [6, с. 175].

Результаты и обсуждение: 1) оптимизм В. Франкла – осознанное качество личности; это такое отношение, которое позволяет человеку отыскать смысл в обстоятельствах, которые нельзя изменить; это подход к преодолению страданий и реализации ценностей отношений. 2) осознанный оптимизм В. Франкла – трагическое качество личности; то, качество, которое личность способна противопоставить страданию без смысла, т.е. – отчаянию. Важно осознанно не поддаваться отчаянию; такая способность составляет одну из сторон оптимизма. Трагический, и одновременно, осознанный оптимизм В. Франкла выражен в формуле: «Не можешь изменить ситуацию, измени отношение к ней» [6, с. 18]; 3) оптимизм В. Франкла – мужественное качество, в рамках которого разум способен спасать и утешать. Критический анализ самой трудной ситуации позволяет человеку найти в себе силы, обнаружить личностные ресурсы

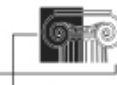
и жизненные возможности преодолеть страдание; 4) оптимизм В. Франкла – ответственное качество. Сам Виктор Франкл писал: «Человеческое бытие в своей глубинной основе есть бытие ответственное. Это нечто большее, чем просто свободное бытие: в ответственности содержится еще и “зачем” человеческой свободы – то, ради чего человек свободен, за что или против чего он принимает решение» [6, с. 14-15].

Заслуга В. Франкла состоит в том, что в своей теории он обосновывает присутствие ценностей в неустойчивом мире. Он предложил человеку ориентироваться на внутренние ресурсы, надеяться на себя, осознанно выстраивать свою жизнь, опираясь на цель. Когда-то В. Франкл писал, что погибал тот, у кого не оставалось в жизни ни желаний, ни целей, ни интересов. При этом В. Франкл не отрекался от трансцендентальной основы мира, но рассматривал её в другом ракурсе, обосновывая возможность уникальных смыслов. Уникальные смыслы создают основу аутентичного, подлинного существования человека, которое не сводится к его биологическому существованию, а скорее определяется его ноэтическим («нус» – греч. «разум») разумным, духовным измерением.

В разумном подходе Виктора Франкла к негативным реалиям жизни мы усматриваем основы формирования сильной личности, способной путем опоры на себя, на цель, на добродетели, на свои ценности и нравственные ориентиры определить для себя методику преодоления страдания.

Раскрывая педагогическое содержание философского подхода В. Франкла, выделим несколько приемов преодоления страдания, среди них следующие.

1. Апелляция к чувству собственного достоинства: «Если не я, то кто? Если не сейчас,



то когда?» Апелляция к чувству собственного достоинства является сильным педагогическим принципом и обладает мощным воспитывающим эффектом.

2. Техника самодистанцирования как возможность посмотреть на себя со стороны и отделить себя от страдания;

3. Техника парадоксальной интенции (парадоксального намерения) как возможность преодолеть страх путем сократовского диалога, самоиронии или доведения переживания страха до абсурда, пациенту предлагают совершить действие, которое вызывает страх. Суть состоит в том, чтобы не запрещать себе испытывать страх.

4. Техника дерефлексии (как прием, противопоставленный бесцельному самокопанию) техника переключения внимания от себя и собственных трудностей на другого человека и на то, что он сам может воплотить в окружающем его мире.

5. Техника «медицинского пастырства», выраженного в помощи людям по обретению смысла. Существенная часть логотерапии В. Франкла состоит не в устранении страдания, а в установлении определенного смысла страдания, которое, либо надо философски принять, либо наметить строгую линию и стратегию выхода из страданий.

Отметим, соглашаясь с В. Франклом, что «какую методику и технику предпочтем, зависит не только от пациента, но и от врача, поскольку различается не только реакция пациента, который не на все методы одинаково хорошо реагирует, но и способность конкретного врача пользоваться той или иной методикой. Моим студентам я преподношу эту мысль в виде формулы: $f = x + y$. То есть выбор (f) конкретного метода лечения определяется двумя факторами, которые можно установить только с учетом уникальности

и неповторимости пациента, а также уникальности и неповторимости врача» [2, с. 4].

Заключение. Новизна подхода Виктора Франкла состоит в его представлении о человеке как о духовной сущности, сильной и готовой к ответственности; мужественной и готовой к преодолению; свободной, но готовой к сотрудничеству и ориентации на других; достойной своих страданий, но готовой их преодолевать. При этом:

1) у человека всегда есть возможность находить смыслы в страдании;

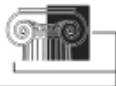
2) у человека всегда есть возможность выбора: он может сохранять и охранять свое достоинство в страдании и в выборе путей его преодоления;

3) у человека всегда есть возможность оставаться мужественным. Возможно, следует допустить, что страдание необходимо человеку, поскольку несет в себе функцию катарсиса, очищения, переосмысления и наполняет жизнь смыслом, делая ее более полной. В своей книге «Человек в поисках смысла» В. Франкл писал о том, что «человек может сохранить остатки духовной свободы и независимости мышления. Даже в условиях крайнего психического и физического напряжения человек обладает достаточной силой воли и свободой выбора, чтобы соткать из тонких нитей своей изломанной жизни прочную картину смысла и ответственности» [6, с. 62];

4) у человека всегда есть возможность быть ответственным, пусть даже с некоторым риском ошибиться.

Трагический оптимизм В. Франкла, мы понимаем, как умение в череде тяжелейших обстоятельств жизни воспринять их не как непреодолимую трудность, а как череду вызовов и вопросов, на которые надо достойно отвечать.

Трагический оптимизм В. Франкла основан на чувстве собственного достоинства



человека, его осознанности и ответственности за себя и принятые им решения; за свою внутреннюю свободу выбирать отношение к страданию. Такой оптимизм парадоксален и экзистенциален одновременно, что важно в педагогическом плане: *ему можно*

научиться, обретая смыслы и преодолевая трудности, то есть, опираясь на себя в мире, лишенном опоры, и сохраняя равновесие в постоянном духовном разумном движении и позитивном изменении, обретая себя и жизненные смыслы.

Список литературы

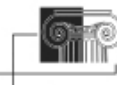
1. Франкл В. Воля к смыслу. М.: Альпина Паблшер, 2019. 228 с.
2. Франкл В. Доктор и душа. Логотерапия и экзистенциальный анализ. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 390 с.
3. Франкл В. Логотерапия и экзистенциальный анализ: Статьи и лекции. М: «Альпина нон-фикшн», 2016. 344 с.
4. Франкл В. Психотерапия и экзистенциализм. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. 192 с.
5. Франкл В. Сказать жизни «Да!»: психолог в концлагере. М.: Альпина Нон-фикшн, 2009. 140 с.
6. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс. 1990. 368 с.
7. Frankl V. Man's search for ultimate meaning. New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 2000. 200 p.

References

1. Frankl V. Volya k smyslu. M.: Al'pina Pablisher, 2019. 228 s. [In Rus].
2. Frankl V. Doktor i dusha. Logoterapiya i ekzistencial'nyj analiz. M.: Al'pina non-fikshn, 2017. 390 s. [In Rus].
3. Frankl V. Logoterapiya i ekzistencial'nyj analiz: Stat'i i lekcii. M: «Al'pina non-fikshn», 2016. 344 s. [In Rus].
4. Frankl V. Psihoterapiya i ekzistencializm. M.: Institut obshchegumanitarnyh issledovaniy, 2015. 192 s. [In Rus].
5. Frankl V. Skazat' zhizni «Da!»: psiholog v konclagere. M.: Al'pina Non-fikshn, 2009. 140 s. [In Rus].
6. Frankl V. Chelovek v poiskah smysla. M.: Progress. 1990. 368 s. [In Rus].
7. Frankl V. Man's search for ultimate meaning. New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 2000. 200 p.

Поступила в редакцию 30.11.2021

*



*D*РАМА: МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ И ТЕАТРОМ

УДК 792 : 82-2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-31-39>

А. В. Николаев

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
e-mail: a.v.nicolaev@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению причин, по которым драма, когда-то бывшая привилегированным жанром теоретической поэтики, в 20 веке была отодвинута на её периферию. Одной из причин этого оказывается то, что драма является синтетическим жанром, жанром-посредником между литературой и театром, лишённым собственного медиума, тогда как модернистское искусство тяготеет к медиумспецифичности. В литературе это проявляется в том, что на первый план выходит лирическая поэзия, наиболее тесно связанная с языком, в то время как драма как вид повествовательной литературы оказывается младшей сестрой прозы. В театре процессы поисков специфически театрального приводят к появлению постдраматического театра, освободившегося от литературоцентричности. Поэтому оказывается возможным сравнить судьбу драмы с судьбой иронии в риторике: обе пали жертвами тенденций редукционизма, стремления к теоретической и художественной чистоте. Два «чистых» тропа связываются с двумя «чистыми» родами литературы за счёт исключения не таких «чистых» иронии и драмы.

Ключевые слова: драма, поэтика, медиумспецифичность, модернизм, история, постдраматический театр, литературоцентричность, риторика, ирония.

Для цитирования: Николаев А.В. Драма: между литературой и театром // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 31-39. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-31-39>

DRAMA BETWEEN LITERATURE AND THEATRE

Alexander V. Nikolaev

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation,
e-mail: a.v.nicolaev@gmail.com

Abstract: The article considers some reasons for why drama, once the privileged form of theoretical poetics, has been moved to its periphery in the 20th century. One of the reasons turns out to be synthetic nature of drama as an intermediary between literature and theatre which lacks its own medium, while the modernist art gravitates towards medium specificity. In literature it manifests in the coming to the fore of lyrical poetry, a form most closely connected to language, while drama as a form of narrative fiction turns out to be a little sister of prose. In theatre search processes for the specifically theatrical has lead to the birth of postdramatic theatre free form literary-centricity. Because of this, it is possible to compare the fate of drama to the fate of irony in rhetoric: both fell victims to the tendencies towards reductionism, pursuit

НИКОЛАЕВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ – аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета

NIKOLAEV ALEXANDER VALERIEVICH – Doctoral Student, Department of Cultural Studies, Aesthetics, and Philosophy of Culture, St. Petersburg State University

© Николаев А. В., 2021



of purity in theory and in arts. Two “pure” tropes became connected to two “pure” literary forms at the expense of exclusion of not so “pure” irony and drama.

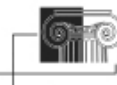
Keywords: drama, poetics, medium specificity, modernism, story, postdramatic theatre, literary-centricity, rhetoric, irony.

For citation: Nikolaev A. V. Drama between literature and theatre. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 31-39. (In Russ.).<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-31-39>

Нам может казаться естественным деление литературы на три основных рода – эпос, лирику и драму, – а следовательно, и то, что они обладают определёнными «естественными правами», автономностью, равноправием друг с другом и независимостью друг от друга. Тем не менее, как показал Жерар Женетт [3, Т. 2, с. 283–341], неизбежность такой системы является не более чем «ретроспективной иллюзией», а сама эта система – изобретением романтизма. Только тогда лирическая поэзия вошла в пространство литературы на равных правах; в предшествовавшей классической поэтике, начиная с Платона и Аристотеля, она игнорировалась, а центральное положение, благодаря авторитету последнего, занимала драма. В наше же время ситуация, кажется, обратная: эпос и лирика, ставшие синонимами прозы и поэзии, *fictio* и *dictio*, делят между собой пространство литературы практически поровну, а драма вытеснена на периферию – или как специфичный подвид прозы, или как промежуточная форма между эпосом и лирикой. Однако это промежуточное положение драмы внутри литературы – только одно из конститутивных для драмы таких положений; другим является её положение в пространстве между литературой и театром. И здесь высвечивается проблема со статусом пьесы как произведения искусства, заключающаяся в том, что пьеса является произведением не вполне полноценным: это «произведение-полуфабрикат». Положение драмы в пространстве литературы и в литературной

теории, уделить внимание которому здесь мы не имеем возможности, должно стать предметом собственного исследования; в этой же статье мы рассмотрим драму как литературное произведение для театра с двух сторон: литературы и театра.

Очевидно, что для того, чтобы пьеса могла быть поставлена на сцене (хотя некоторые пьесы и пишутся безо всякого расчёта на это), то есть чтобы она могла быть разыграна актёрами, она должна соответствовать ряду формальных требований, природа которых прояснится, если сравнить несколько версий одного и того же произведения – приспособленную для постановки и предназначенную только для чтения. Это могут быть сценическая и литературная редакции одной пьесы, но можно вспомнить и примеры превращения «полноценных» литературных произведений в драмы или в киносценарии, и тогда придётся признать, что главная трансформация, которой требует приспособление текста под сцену, – это его урезание. Некоторые части исходного произведения, которым не нашлось места в драме, – описания, повествования о действиях персонажей – будут, как это предполагается, восстановлены при постановке актёрской игрой и декорациями, внутренние речи могут быть скомпенсированы монологами. Тем не менее, драматическое повествование требует значительной перекомпоновки первоисточника – избавления и от лишнего объёма (сюжетных линий), и от наполнения (деталей). В радикальных случаях – таких,



например, как либретто П. И. Чайковского и К. С. Шиловского для оперы «Евгений Онегин» – произведение для нужд сцены (учитывая дополнительные ограничения, накладываемые оперой, более строгие, чем у простого спектакля) изменяется так сильно, что оказывается связанным с оригиналом только самыми общими местами сюжета. Романное единство формы и содержания оказывается разрушено, а драматическое требует изменить содержание, и благодаря этому изменению обнажаются ключевые места истории.

Это даёт основания для того, чтобы сравнить драму с мифом. Широко известно, что Аристотель советовал использовать для сочинения трагедий мифические сюжеты («...лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов...» (1453a) [2, с. 810])¹. Но здесь важно отметить то, что из всех составных частей трагедии он считает приоритетным именно сказание, т. е. мифологическую фабулу (1450a) [2, с. 803] – и это привилегированное положение «альфы и омеги театра» история сохранит вплоть до эпического театра Брехта [5, с. 53]. В качестве параллели приведём следующее высказывание Клода Леви-Стросса: «Миф можно определить как такой вид высказываний, при котором известное выражение „traduttore – traditore“ совершенно несправедливо. С этой точки зрения место, которое занимает миф в ряду других видов языковых высказываний, прямо противоположно поэзии, каково бы ни было их сходство. Поэзия необычайно трудно поддается переводу на другой язык, и любой перевод влечет за собой многочисленные искажения. Напротив, ценность мифа, как такового, нельзя уничтожить даже самым плохим переводом. <...>

¹ Важность мифа для Аристотеля отмечает и Гаспаров: «...для Аристотеля „фабула“ – не свободный вымышленный сюжет, а именно „сказание“, миф из традиционного фонда трагических преданий» [2, с. 802].

Дело в том, что сущность мифа составляют не стиль, не форма повествования, не синтаксис, а рассказанная в нем история. Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удастся, если можно так выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился» [4, с. 243]².

Получается, что для драмы миф является чем-то большим, чем простым источником сюжетов³. Более того, сложность соотносить драму с каким-либо одним из трёх времён (по примеру Якобсона: эпопея = прошлое, лирика = настоящее [12, с. 326–327; 3, Т. 2, с. 313–315]) можно сравнить с положением мифа, как пишет Леви-Стросс, одновременно историческим и внеисторическим, связанным и с речью, и с языком [4, с. 242–243]. Используя это сравнение, можно заметить, что устройство пьесы – представление законченной истории, разворачивающейся в настоящем и при этом в действии, а не в рассказе о действии (речь героев тоже является действием, а не цитирующим пересказом рассказчика) – ставит драму в некотором смысле «вне языка», позволяет ей «отделиться от языковой основы». Не является ли это причиной её сложного положения относительно литературы, особенно в двадцатом веке, когда литература, по замечанию Мишеля Фуко, становится «очарована бытием

² Отметим, что возможное возражение, заключающееся в том, что для драмы (прежде всего, традиционных жанров трагедии и комедии) важна игра слов и основанная на ней трагическая ошибка или комическое недоразумение, также не осталось без внимания: см. [4, с. 466].

³ Ср. также из аннотации современного учебника по драматургии Чехова: «В основу пособия положен анализ отдельных элементов поэтической структуры четырех последних драматургических шедевров писателя („Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“, „Вишневый сад“), которые существуют в современном культурном пространстве практически как «вечные» тексты типа мифов и преданий, из которых потомками черпаются сюжеты, образы, цитаты, вдохновение...» [6].



языка», «обречена языку», и стремится зайти скорее «под» язык, к его основам (в том числе и в театре – Фуко пишет про Арто и Русселя), чем воспарить «над» ним [11, с. 401]? И именно поэзия является наиболее глубоко связанным с языком родом литературы; более того, можно вспомнить о той роли, которую тема языка играла для философии 20 века, и о том, что Ален Бадью окрестил «веком поэтов» [1]. Независимость истории от языка делает драму, подобно мифу, противоположностью поэзии.

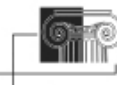
Ирене Беренс, рассматривая вопрос о причине отсутствия лирической поэзии в качестве обособленного рода литературы у Аристотеля, приходит к выводу о том, что она заключается «... в тесной связи греческой лирики с музыкой, в силу которой лирика и оказывалась вне сферы поэтики»; как показал Женетт, это объяснение неудовлетворительно, ведь «... с музыкой была связана и трагедия, причём ничуть не меньше» [3, Т. 2, с. 283]. Однако эта ошибка показательна не только потому, что является примером «рестроспективной иллюзии», нашего натурализованного представления о трёх родах литературы и стремления приписать (или удивления от невозможности это сделать) это «естественное» деление античности. Объяснение Беренс – смешанным жанрам, вроде греческой лирической поэзии, не место среди жанров чисто литературных – можно опрокинуть и на современность; но тогда речь пойдёт об исключении не лирики, давно ставшей чистым искусством языка, а драмы. Отодвигая драму на периферию, отказываясь от прав на неё, точнее, разделяя их с театроведением, литературоведение повторяет ход, который оно ошибочно приписывало Аристотелю. Особенно ярко это проявляется тогда, когда признают, что невозможно изучать историю драмы (в отличие от истории романа или лирики), оставаясь в пределах только

литературы, и что даже на уровне текста некоторые аспекты пьесы (например, построение сценической редакции в противоположность литературной) принадлежат истории и теории театра [9, с. 210, 213].

Со стороны же театра драма является одним из материалов, составляющих целое спектакля, одним из его ингредиентов. Любая, даже самая консервативная постановка является интерпретацией текста пьесы так же, как исполнение музыки является интерпретацией нотного текста: декорации и костюмы, подбор актёров и их игра, музыкальное сопровождение и архитектура театра и всё то, что краткость авторских ремарок оставляет на волю режиссёра, способны наделить один и тот же текст противоположными смыслами; но гораздо более важное место в жизни театрального искусства занимают смелые, радикальные интерпретации, противопоставленные консервативным так же, как галерея современного искусства противопоставлена музею. Режиссёр же как автор спектакля в целом занимает более важное место чем драматург, являющийся автором только одной из его составных частей; можно также отметить разницу в воспринимаемой иерархии между премиями Американской академии кинематографических искусств и наук за лучшую режиссуру и за лучший сценарий (даже оригинальный и тем более адаптированный).

Сравнение литературы с музыкой¹ не ново: Нельсон Гудмен сближал эти виды искусства на почве того, что он назвал аллографичностью – того факта, что музыкальные и литературные произведения существуют в виде потенциально бесконечно тиражи-

¹ Дополнительное основание для более близкого сравнения с музыкой именно драмы даёт использование в обоих искусствах слова «пьеса» в схожих смыслах (текст для исполнения), лирической поэзии – немиметичность этих искусств.



руемых текстов и исполнений этих текстов, ни один из которых не имеет приоритета над другими копиями, в том числе и оригинальной рукописью; в противоположность этому автографические искусства – например, живопись – оперируют понятиями подлинника и копий, репродукций и подделок с безусловно признаваемым приоритетом оригинальной работы [14]. На тот факт, что два исполнения одного и того же нотного текста могут заметно отличаться друг от друга даже при строгом следовании нотации и потому сложно установить между ними равенство подобное тому, которое существует между двумя экземплярами одной книги, уже обращали внимание [15; 17; 16]. Но если из этого можно сделать вывод о том, что существует некоторая неоднородность внутри категории аллографичности или спектр возможных переходных состояний между аллографичностью и автографичностью, то драму стоит поместить скорее ближе к музыке, чем к другим литературным жанрам. Текст драмы, как и нотная запись симфонии, могут быть воплощены в исполнении самого разного эстетического качества, за которыми поэтому нужно признать определённую эстетическую автономность друг от друга и от изначального текста.

Конечно, воспринимать пьесу и судить о её качестве можно и «в оригинале», без посредства какой-либо интерпретирующей постановки, так же, как судить о качестве музыкального произведения можно не слушая его, а просто читая ноты. В двадцатом веке особую актуальность приобретает скорее даже обратное: наряду с нотами без исполнения появляется исполнение без нот, а рядом с драмой без спектакля – спектакль без драмы. И то и другое являются основными формами музыки и театра в большинстве мировых культур, но не на Западе, где они

были переоткрыты – зачастую не без очевидного влияния не-европейских образцов – не так уж и давно. Собственно история постдраматического театра отсчитывается только с 1970-х годов, а предыстория – с театра Брехта, Арто и Гротовского. В 1925-м году в своей книге «Теория литературы. Поэтика» Борис Томашевский писал, что «драматургия не поспевает за режиссером. Не так давно Ибсен, Чехов, Метерлинк шли рука об руку с реформой сцены, режиссер едва поспевал за автором. Теперь автор отстал от режиссера. Мы имеем новую сцену и не имеем новой драматургии» [9, с. 215] – сложно не увидеть в этом определённого предсказания судьбы театра.

«Новая драматургия» появилась, но она была не вполне «драматургией». Отход от драмы в классическом смысле, начавшийся примерно в то же самое время, привёл усилиями Брехта к «эпизации» театра [5, с. 47–49]; театру словно стало тесно в рамках драмы и поэтому первым очевидным решением стало обратиться к тому роду литературы, подвидом которого она начинает считаться – к эпосу. Но хотя эта линия развития театра является одной из наиболее заметных, она не является единственной: приобрела большую актуальность также лирическая драма, а творчество Беккета, Жене и Ионеско некоторые исследователи (например, Ричард Шехнер) определяют как «постдраматическую драму» [5, с. 43].

В определённом смысле закономерности развития театра в 20 веке совпадают с закономерностями развития других видов искусств; на смену романтической ценности синтеза пришёл пуризм модернизма¹ – «медиумспецифичность», согласно определению Клемента

¹ Конечно, нужно отметить, что отношения между ними были более сложными, чем смена одного другим. Можно сказать, что они были диалектическими: синтез или *Gesamtkunstwerk* был далёкой целью, а «чистое» искусство – средством.

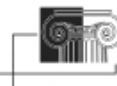


Гринберга. Так же, как живопись модернизма отошла от фигуративности, то есть «скульптурности», литература стала литературой языка (а не истории), а театр отошёл от литературы, точнее, от литературоцентричности, перестал быть простой постановкой текстов, пусть даже полностью текст из театра не исчез. Нас может смутить определённое несовпадение хронологических рамок (театр становится истинно модернистским только к самому концу модернизма), но стоит обратить внимание на то, с каким недоверием ведущий теоретик постдраматического театра Ханс-Тис Леман пишет об идее постмодернизма: «Многие черты современной практики, которые называются постмодернистскими... ещё никоим образом не вскрывают для нас существенно поворота прочь от модернизма» [5, с. 44]. (См. также его сравнение современного театра с живописью модернизма [5, с. 30].)

Таким образом, драма, являясь промежуточным жанром между литературой и театром, оказывается на практике жертвой их тенденций к медиумспецифичности, точно так же, как в теории она стала жертвой спецификации поэтик прозы и поэзии. Иронично, что поэтому её судьба напоминает судьбу тропа, с которым драма (в своих стандартных жанрах трагедии и комедии) наиболее тесно связана – с иронией. Сделаем небольшой экскурс в риторику – классицистскую предшественницу романтической эстетики [8, с. 137], чтобы посмотреть, как связаны происходящие в них процессы. Квинтилиан разделяет иронию-троп, состоящую из одного или нескольких слов, и иронию-фигуру, высказывание, составленное из ироний-тропов так же, как аллегория составлена из метафор (Institutio Oratoria IX, 2, 45–46) [18]. Фоссиус и Дюмарсе, упорядочивая список тропов, называют иронию в числе четырёх основных тропов, так

как в ней два члена связаны отношением контраста (в метафоре – сходством, в метонимии и синекдохе – соотнесённостью, по Дюмарсе, что даёт ему основание объединить их) [3, Т. 2, с. 21]. Но уже Никола Бозе исключает контраст и оставляет только три возможных вида отношений: подобие (метафора), соответствие (метонимия) и коннексия (синекдоха) [8, с. 109–110]. Вслед за ним Фонтанье также исключает иронию, но на другом основании: она состоит из нескольких слов, а значит, является «фигурой выражения», а не значения, псевдотропом [3, Т. 2, с. 21] – и в этом отличие Фонтанье, придававшего большое значение объёму фигуры (слово это или сочетание слов), от Бозе [8, с. 96]. В дальнейшем же, например, у Эйхенбаума и у Якобсона, редукции Дюмарсе и Бозе будут объединены, и возникнет пара метафора-метонимия, если кто-кто не пойдёт ещё дальше, как Пруст, оставивший только метафору, или Фрейд – только метонимию [3, Т. 2, с. 21 и далее]. Тодоров приводит «классический» список тропов по Бозе и Фонтанье (с синекдохой, но без иронии), описывает их с помощью логики (метафора – интерсекция, метонимия – эксклюзия, обобщающая и специфицирующая синекдохы – инклюзия) и приходит к выводу, что логически только эти четыре тропа и возможны [7, с. 352–353].

Таким образом, ирония оказывается исключена из списка тропов по двум основаниям: во-первых, контраст перестаёт считаться одним из законов ассоциации, во-вторых, ирония не удовлетворяет требованиям объёма. Можно провести сравнение с причинами отодвижения драмы на периферию, которые были обсуждены выше, но есть одна точка более близкого сближения: Женетт отмечает, что «эта новейшая редукция [четырёх тропов до двух – прим. наше] была осуществлена уже в практике русского формализма – начиная



с работы Бориса Эйхенбаума об Анне Ахматовой, которая датируется 1923 годом и содержит даже формулу „метонимия = проза, метафора = поэзия“» [3, Т. 2, с. 21–22]. Видно, что редукция тропов здесь прямо связана с редукцией родов литературы. Не совсем, правда, очевидно, какой троп тогда соответствовал бы драме. По логике, в которой она является вариантом прозы, её аналогом была бы синекдоха, понятая как вариант метонимии: немного подправив Эйхенбаума, можно было бы дать формулу «метонимия (включая синекдоху) = проза (включая драму)». Стоит отметить, что из теоретиков литературы те, кто помнят про трагедию с комедией и про иронию – например, Нортроп Фрай и его последователи (Хэйден Уайт и др.) – не отождествляют их, а противопоставляют [13; 10]. (Хотя их термины «трагедия» и «комедия» являются очень широкими, не связанными именно с драматургией в точном смысле слова.) Дрису, наконец, можно связать и с метафорой, как это сделал Гельдерлин, назвавший трагедию «метафорой умственного озарения» [3, Т. 2, с. 310] – правда, эпос и лирика у него тоже «метафоры». Однако по сравнению с любым подобным отождествлением рода литературы с тропом (а также с темпоральной категорией, субъективным или объективным принципом и т. д.), метафорическим по своей сути, у сближения драмы с иронией то преимущество, что последняя зачастую является важной частью трагических и комических сюжетов – то есть связана с ними отношением синекдохы (отметим также, что сравнение трагедии с синекдохой (как в нашей формуле выше) вместо иронии, возможно, менее обоснованное, тоже послужило бы нашим целям иллюстрации параллелей в истории жанров и истории тропов).

Разумеется, редукция не является чем-то исключительно вредным а priori, однако никогда не помешает более тщательно рас-

смотреть, какие жертвы при этом приносятся в обмен на большую ясность, простоту и чёткость классификации, и нет ли способов этих жертв избежать или контекстов, в которых они и их последствия нежелательны. Примечательно, что на возможные способы уклониться от редукции указано уже в тех же текстах, которые её осуществляют. Здесь не место ввязываться в спор с Фонтанье и указывать (приводя пример Квинтилиана), как ирония может быть выражена одним словом или как она отлично вписывается в его схему тропа-фигуры, поэтому ограничимся примером Тодорова. Он отмечает, что все тропы связаны с утвердительными суждениями, являются их «конденсированными» версиями [7, с. 353–354]. И тогда дело состоит не в том, чтобы показать, как такой же механизм конденсации работает в иронии (ироничное «блестящее доказательство» в значении «вовсе не блестящее доказательство»), а в том, что важность размера фигуры иронии, столь принципиальная для Фонтанье, в итоге отходит на второй план как разница количественная (в степени конденсации), а не качественная.

Таким же образом и у драмы корень проблем заключается в её «размере»: она и проза, и поэзия, и литература, и театр – а значит, во-первых, нечто меньшее, чем все они по отдельности, и, во-вторых, нечто, что не имеет собственной «природы», медиума, к которому она могла быть сведена, оставшись собой (не став «постдраматической», эпической или лирической). Но если такая ситуация является следствием определённой логики развития искусства периода модернизма, значит ли это, что она должна измениться после его завершения, и что поэтому у драмы есть шанс на возрождение, хоть и не в качестве центрального жанра (вряд ли какой-либо жанр



может теперь претендовать на место наверху какой-либо иерархии)? Сложно давать прогнозы, но история показывает, что зачастую развитие искусства – это использование на-

следия дедов для борьбы с отцами. Поиску же ответов на вопрос о том, благодаря чему драма может снова стать актуальной, необходимо посвятить отдельное исследование.

Список литературы

1. Бадью А. Манифест философии. СПб.: Machina, 2003. 184 с.
2. Гаспаров М. Л. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1: Греция. / Михаил Леонович Гаспаров; вступ. статья, сост. Н. П. Гринцера, М. Л. Андреева. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 848 с.: ил.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472, 472 с.
4. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: Академический Проект, 2008. 555 с. (Философские технологии: антропология).
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Николаева Е. Г. О поэтике драматургии Чехова («бесконечный лабиринт сцеплений»). М.: МГИК, 2016. 108 с.
7. Тодоров Ц. Семиотика литературы // Степанов Ю. С. (ред.). Семиотика. М.: Радуга, 1983. 637 с.
8. Тодоров Ц. Теории символа / Перевод с французского Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
9. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
10. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.
11. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Вступительная статья Н. С. Автономовой. СПб.: А-сид, 1994. 407 с.
12. Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с., [12] л. ил. (Языковеды мира).
13. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971. x, 383 pp.
14. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, New York Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, inc., 1968. xiv, 277 pp.
15. Kivy P. How to Forge a Musical Work // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 58 (3), 233–235.
16. Kivy P. Versions and «Versions», Forgeries and «Forgeries»: A Response to Kirk Pillow // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2), 180–182.
17. Pillow K. Versions and Forgeries: A Response to Kivy // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2), 177–179.
18. Quintilian. Institutio Oratoria IX, 2, 45–46. [Электронный ресурс] // URL: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/9B*.html#2

References

1. Badiou A. Manifesto for philosophy. St. Petersburg, Publishing House “Machi-na”, 2003. 184 p. (In Russ.)
2. Gasparov M. L. Collected works in six volumes. Volume 1: Greece. Moscow, New Literary Observer Publishing House, 2021. 848 p. (In Russ.)
3. Genette G. Figures. In 2 volumes, volume 1. Moscow, Sabashnikov Publishing House, 1998. 472 p. Volume 2. Moscow, Sabashnikov Publishing House, 1998. 472 p. (In Russ.)
4. Levi-Strauss K. Structural anthropology. Moscow, Publishing House “Academ-ic Project”, 2008. 555 p. (In Russ.)
5. Lemann H.-T. Postdramatic theatre. Moscow, Publishing House “ABCdesign”, 2013. 312 p. (In Russ.)
6. Nikolaeva E. G. On the poetics of Chekhov’s drama (“infinite labyrinth of link-ages”). Moscow, Published by Moscow State Institute of Culture, 2016. 108 p. (In Russ.)



7. *Todorov Tz.* Semiotics of literature. In: Semiotics. Stepanov Yu. S. (ed.) Mos-cow, Publishing House “Rainbow”, 1983. Pp. 350–354. (In Russ.)
8. *Todorov Tz.* Theories of a symbol. Moscow, Publishing House “House of an Intellectual Book”; Published by Russian Society for Phenomenology, 1998. 408 p. (In Russ.)
9. *Tomashevskiy B. V.* Theory of literature. Poetics. Moscow, Publishing House “Aspect Press”, 1996. 334 p. (In Russ.)
10. *White H.* Metahistory. Yekaterinburg, Published by the Ural State University, 2002. 528 p. (In Russ.)
11. *Foucault M.* The order of things: An archaeology of the human sciences. St. Petersburg, Publishing House “A-cad”, 1994. 407 p. (In Russ.)
12. *Jacobson R.* Works on poetics: Translations. Moscow, Publishing House “Pro-gress”, 1987. 464 p. (In Russ.)
13. *Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971. x, 383 pp.
14. *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, New York Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, inc., 1968. xiv, 277 pp.
15. *Kivy P.* How to Forge a Musical Work // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 58 (3), 233–235.
16. *Kivy P.* Versions and «Versions,» Forgeries and «Forgeries»: A Response to Kirk Pillow // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2), 180–182.
17. *Pillow K.* Versions and Forgeries: A Response to Kivy // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2), 177–179.
18. Quintilian. Institutio Oratoria IX, 2, 45–46. [Электронный ресурс] // URL: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/9B*.html#2
Institutio_Oratoria/9B*.html#2

Поступила в редакцию 06.12.2021

*



БАЛЕТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН: ФИЛОСОФИЯ ТАНЦА

УДК 792.82 : 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-40-48>

В. Т. Фаритов

Самарский государственный технический университет, Самара, Самарская область, Российская Федерация,
e-mail vfar@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена философскому исследованию балетного искусства как эстетического феномена. Обосновывается тезис, что в танце осуществляется перевод музыки как внепространственной художественной формы в сферу пространственного и телесного бытия. Одновременно танец предполагает перевод телесности и пространства в форму музыкального времени. В танце музыка «отелесивается», а тело выступает и в качестве художественного образа и в качестве инструмента создания художественного образа. Музыкальное бытие трактуется в статье как трансгрессивный феномен. Анализируется мифическое и символическое содержание балета как эстетического феномена. Опираясь на анализ концептуально-теоретических разработок Г.В.Ф. Гегеля, Ф. Ницше, Д.С. Мережковского, А.Ф. Лосева, автор предлагает трактовку балета как высшей формы одухотворения телесности в искусстве. Осуществляется анализ философского и символического содержания образа танцующего бога в учении Ф. Ницше.

Ключевые слова: Танец, балет, тело, время, пространство, трансгрессия, миф, символ

Для цитирования: Фаритов В.Т. Балет как эстетический феномен: философия танца // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 40-48. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-40-48>

BALLET AS AN AESTHETIC PHENOMENON: THE PHILOSOPHY OF DANCE

Vyacheslav T. Faritov

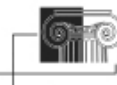
Samara State Technical University, Samara, Samara Region, Russian Federation
e-mail vfar@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the philosophical study of ballet art as an aesthetic phenomenon. The thesis is substantiated that in dance the translation of music as an extra-spatial artistic form into the sphere of spatial and bodily existence is carried out. At the same time, the dance involves the translation of physicality and space into the form of musical time. In dance, the music is “telesced”, and the body acts both as an artistic image and as a tool for creating an artistic image. Musical existence is treated in the article as a transgressive phenomenon. The mythical and symbolic content of the ballet as an aesthetic phenomenon is analyzed. Based on the analysis of the conceptual and theoretical developments of

ФАРИТОВ ВЯЧЕСЛАВ ТАВИСОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета

FARITOV VYACHESLAV TAVISOVICH – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University

© Фаритов В. Т., 2021



G.V.F. Hegel, F. Nietzsche, D.S. Merezhkovsky, A.F. Losev, the author offers an interpretation of ballet as the highest form of spiritualization of corporality in art. The analysis of the philosophical and symbolic content of the image of the dancing god in the teachings of F. Nietzsche is carried out.

Keywords: Dance, ballet, body, time, space, transgression, myth, symbol

For citation: Faritov V.T. Ballet as an aesthetic phenomenon: the philosophy of dance *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 40-48. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-40-48>

В классической эстетике танец является наименее разработанной областью. Показательно, что Гегель в своих знаменитых лекциях по эстетике полностью проигнорировал балет. Посвященные феномену танца работы различных авторов XX столетия носят в большей степени культурологический или социологический, нежели философский характер [6; 8]. Безусловно, танец связан со сферой телесного бытия человека, а данная сфера вошла в пространство философского осмысления преимущественно в XX веке, т.е. в философии постницшеанского периода. Собственно, Фридрих Ницше и был главным инициатором философского переосмысления («переоценки») феномена телесности, и у него можно найти немало интересных набросков, касающихся философских аспектов танца. Однако разработанной эстетической системы танца у него нет. Следует также признать правоту тех исследователей, которые рассматривают танец как социально-культурный феномен, связывают его с мифическим сознанием. Но для эстетики этого недостаточно. К социально-культурному пространству в том или ином аспекте принадлежит любой феномен человеческой деятельности. Миф, рассматриваемый как проявление архаических пластов сознания, пригоден для анализа архаических же форм искусства, в которых крайне мало эстетического.

Мы будем исходить из положения, что танец – в первую очередь музыкальное явление. Как эстетический феномен танец получает

свое воплощение преимущественно в балетном искусстве. Балет – достаточно сложное явление искусства, сочетающее три пласта: музыкальный, хореографический и драматический (сюжетный). Из них доминирующим, несущим на себе основную смысловую нагрузку, является именно музыкальный пласт. Хореографический пласт (собственно, танец) обладает смыслом только в соотношении с музыкальным пластом. Как будет показано ниже, это отношение носит весьма сложный характер. Но уже сейчас, предваряя исследование, можно утвердить этот основной тезис: музыка в балете обладает абсолютной значимостью, выступает неисчерпаемым источником смыслов, составляет основное содержание. На начальном этапе доказать это можно не прибегая к средствам философского анализа: балетная музыка может исполняться и слушаться сама по себе, без хореографии, и при этом оказывать полноценное эстетическое воздействие. Хореография без музыки невозможна. Данный тезис не означает, что балетная хореография лишена собственной значимости. Но эта значимость рождается исключительно из соотнесенности с музыкальной основой. Что касается третьего, драматического пласта, то в балетном искусстве он обладает наименьшей значимостью, носит вторичный характер. Наиболее распространенная ошибка в восприятии балета состоит в нарушении этой иерархии пластов. Эстетически неграмотный зритель сосредотачивает основное внимание именно на сюжетной линии. Танец воспри-



нимается им лишь как способ реализации сюжетной коллизии. Наконец, музыке отводится скромная роль сопровождающего фона. При таком подходе балет превращается в своего рода дефективную драму, где словесный язык по каким-то причинам заменен языком телодвижений и снабжен музыкальным сопровождением. В данном случае мы имеем дело с достаточно грубой подменой соотношения компонентов выражения. Внутреннее и внешнее, означаемое и означающее здесь меняются местами. Музыка Чайковского якобы «выражает» трагедию любви Зигфрида и Одетты, музыка Прокофьева «передает» трагедию отношений Ромео и Джульетты... Однако балет, как музыкально-пластическое искусство, не может выступать в качестве альтернативы драмы. Музыкальный пласт не может быть подчинен тексту. В балете сюжетная линия выполняет функцию каркаса, скелета, основной же центр тяжести лежит в плоскости соотношения музыки и танца. Как правило, сюжет балета достаточно прост и даже примитивен, условен. Особенно это заметно при сопоставлении с литературным источником. Так, сюжетная линия «Эсмеральды» не передает и десятую часть идейно-образного содержания романа Гюго, «Дон Кихот» практически не обнаруживает совпадений с художественным текстом. В балете драматический пласт представлен тем, что называется фабулой – кратким пересказом сюжета произведения. Не более того. Сюжет в балете всегда в значительной степени редуцирован. Нередко он сводится к сказке: принц полюбил заколдованную принцессу и освободил ее от чар злого волшебника. Если применить к балетному искусству предложенное Ницше разграничение аполлонического и дионисийского, то сюжет нельзя будет отнести ни к первому, ни, тем более, ко второму нача-

лу. Аполлоническое в балете – хореография, дионисийское – музыка.

Итак, эстетический центр тяжести в балете лежит в музыке. Музыке в целом в области эстетики повезло значительно больше, нежели балету. Глубокие и оригинальные философские концепции музыки мы находим у Гегеля, Шопенгауэра, Ницше. В русской философской мысли эстетика музыки была тщательно разработана А.Ф. Лосевым, вобравшим и переосмыслившим идеи Гегеля, Шопенгауэра и Ницше. Для целей нашего исследования необходимо будет дать краткий обзор философского осмысления феномена музыки – поскольку мы будем исходить из уже заявленного тезиса, что балет – в первую очередь музыкальное искусство.

Согласно Гегелю, музыка отличается от архитектуры, скульптуры и живописи тем, что осуществляет «снятие пространственной объективности». В отличие от архитектуры, скульптуры и живописи, музыка ориентирована не на зрение, но на слух: «Со звуком музыка покидает стихию внешней формы и ее наглядной *видимости*, поэтому для восприятия ее произведений необходим другой субъективный орган – слух... Ухо же, обращаясь к объектам практически, воспринимает результат указанной внутренней вибрации тела, благодаря которой обнаруживается уже не покоящаяся материальная форма, а первоначальная, более идеальная душевная стихия» [1, С. 238].

А.Ф. Лосев также указывает на внепространственный характер музыки: «Ясно, прежде всего, что этот феномен *вне-пространствен...* Если нет пространства, то, значит, нет и пространственных предметов. Если нет пространственных предметов, то нет и никаких категорий, которые ими управляют. Нет ни тяжести, ни веса, ни тех или других



состояний предметов. Отсутствует всякое физическое определение предметов. В музыкальном бытии нет предмета, к которому можно было бы обратиться, который можно было бы назвать. Это с точки зрения пространственного предмета – абсолютная пустота, слышимое ничто» [3, С. 208]. Это положение о внепространственном характере музыки имеет принципиальное значение для проводимого в настоящем исследовании анализа взаимосвязи музыки с танцем в балетном искусстве. Важно зафиксировать в сознании это положение: с точки зрения *пространства* музыкальное бытие есть пустота, ничто.

В своем осмыслении музыкального бытия Лосев солидаризируется не только с Гегелем, но и с Шопенгауэром и Ницше. Музыка как внепространственный феномен относится к дионисийской стихии, отрицающей различия и индивидуальную изолированность предметов, утверждающей тотальную слитность и взаимопроницаемость всего со всем: «*Чистое музыкальное бытие и есть эта предельная бесформенность и хаотичность*. Здесь отсутствует не только пространственное оформление, отъединение одного пространственного предмета от другого. Здесь отсутствует и всякое иное оформление. Здесь нет никаких идеальных единств, которые бы противостояли хаотическому и бесформенному множеству. В этом, если угодно злоупотребить неопределенным термином, – *форма* музыки, т.е. форма хаоса» [3, С. 209]. Подвижный и текучий, дионисийский характер музыки позволяет охарактеризовать ее как *трансгрессивный* феномен [9]. Теперь следует поставить вопрос: каким образом музыка как принципиально внепространственное искусство может быть связана с танцем? Ведь танец, в отличие от чистой музыки, непосредственным образом связан с пространством, осу-

ществляется исключительно в пространстве и предполагает пространство в качестве своего необходимого условия. Танец не снимает, но утверждает пространство. В этом плане танец оказывается близок к пространственным искусствам. В большей степени хореография ближе к архитектуре и скульптуре, утверждающим физическое пространство, нежели к живописи, в которой пространство дано в форме изображения, но лишено своих физических характеристик. Музыка, напротив, искусство не пространства, но времени. Для обоснования главного тезиса предлагаемого исследования необходимо раскрыть связь танца со временем. Эта связь представлена в танце *движением*. Именно движение раскрывает специфический для танца способ эстетического освоения пространства через время и одновременно освоения времени через пространство. Данный путь практически недоступен другим искусствам. В архитектуре, скульптуре и живописи движение отсутствует. До определенной степени скульптура и живопись могут *изображать* движение. Однако дальше изображения здесь дело не идет, и движение всегда будет изображаться в статической форме. Оживающие скульптуры и картины возможны только в поэзии: у Пушкина Медный всадник и Командор сходят с пьедестала, у Гоголя ростовщик выходит из портретной рамы [4]. Но происходит это не в физическом пространстве, а в пространстве художественного текста, в сфере представления. Что же касается современных движущихся скульптур и движущихся картин, то здесь речь идет о технизации и цифровизации искусства, которые уже выходят за пределы собственно скульптуры и живописи и требуют отдельного исследования.

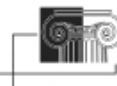
Именно в танце движение вступает в сферу эстетического непосредственно. Музыка



также конституируется на основе движения музыкального материала, однако это движение во времени, а не в пространстве (то, что звуковая волна движется в пространстве, эстетической значимости не имеет, как, например, не имеет эстетической значимости химический состав красок в живописи). Эстетизация движения в физическом пространстве осуществляется только в танце. Движение в пространстве привносит в него время. Происходит *овременение* физического пространства. При этом должно быть понятно, что отнюдь не любое движение в пространстве будет иметь эстетическую значимость. Спортсмен может бежать значительно быстрее, прыгать намного выше, чем это способен сделать танцор. Но художественного смысла в действиях спортсмена нет. Через танец в пространство входит не время само по себе, не физическое, астрономическое время, но время музыки. Музыкальное время как эстетический феномен осуществляет эстетизацию пространства. Посредством танца музыка переходит в пространство, становится видимой, а не только слышимой. Соответственно, от зрителя требуется особое умение: *видеть музыку* в движении тела в пространстве. Перед этой задачей все прочее отступает на второй план. Если зритель слишком много внимания уделяет сюжету, то он просто путает балет с драмой. Если зритель сосредотачивается исключительно на технических элементах танца, то он упускает эстетическую значимость балета и смешивает его с художественной гимнастикой. Фуэте, например, значимо не само по себе и не как демонстрация ловкости и технического мастерства танцора. Подобная мысль столь же нелепа, как утверждение, что Рахманинов написал свои фортепьянные сочинения для демонстрации технического мастерства пианистов... Фуэте – это воплощаемая в про-

странстве посредством тела музыка. И отнюдь не в любом месте балета фуэте уместно, но только там, где это органически допускается музыкой. Конечно, существуют немзыкальные, антимзыкальные постановки, когда хореограф оказывается нечувствителен, глух к музыке. Тогда получается музыка сама по себе, танец сам по себе. Однако плохой хореограф – еще не опровержение искусства балета как такового, подобно тому, как плохой дирижёр не опровергает музыкальное искусство как таковое. В постановке настоящего мастера каждое движение танцора соответствует определенному такту музыки.

Из сказанного выше можно сделать первый вывод. Хотя балет связан с пространством, он не является искусством пространства. Пространство здесь снимается в своей объективности посредством музыки. Однако если чистая музыка осуществляет непосредственное отрицание пространства, то танец снимает пространство посредством раскрытия его в качестве инобытия музыки. Движение тела, воплощающее движение музыкального материала в пространстве, осуществляющее опространствование музыки, в свою очередь приводит к тому, что пространство утрачивает свою исключительно пространственную значимость. Пространство становится сферой визуализации и отелесивания музыки. Отсюда следует еще один вывод: балет является тем искусством, в котором осуществляется снятие телесности тела. В балете тело одновременно образ и инструмент создания образа. В музыке инструмент сам не является образом, а телесность не явлена непосредственно. Балет раскрывает телесную потенцию музыки и музыкальную потенцию тела. Скульптура раскрывает телесность саму по себе, обнаруживает ее эстетическую значимость. Отдельные стили архитектуры способны,



по известному высказыванию Гете, выступать музыкой, застывшей в камне. Но и только застывшей. Как мы уже отмечали, подлинной музыкальности, выражающейся в движении, становлении во времени, нет ни в архитектуре, ни в скульптуре. В танце представлено тело как движущийся образ, но это движение дается не само по себе, а в качестве выражения музыки. Тело здесь не только музыкальный инструмент, но и само – музыкальный образ. Тело танцора обладает всеми характеристиками физического предмета, прежде всего тяжестью. В танце посредством музыки – внепространственной и нетелесной формы – тело преодолевает и снимает свою тяжесть. Большинство хореографических элементов балета выражают эту победу музыки над телесностью. Телесным движениям сообщается легкость, летучесть музыкальной формы.

Только у Ницше мы находим это чувство парящей легкости, избавления от всякой тяжести: «Знай, нет ни верха, ни низа! Бросайся и вверх, и вниз, ты, легкий! Пой! перестань говорить! – разве все слова не созданы для тех, кто тяжел? Не лгут ли все слова тому, кто легок! Пой! перестань говорить!» [7, С. 235]. И еще: «Походка обнаруживает, идет ли кто по *своему* пути, – смотрите, как я иду! Но кто приближается к своей цели, тот танцует. И, поистине, статуей не сделался я, еще не стою я неподвижно, тупо, окаменело, как столб; я люблю быстрый бег. И хотя на земле топь и кромешная печаль, – у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду. Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте о ногах! Поднимайте также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове!» [7, С. 296]. В этом фрагменте Ницше противопоставляет две формы бытия телесности (и одновременно две формы художественного вы-

ражения телесности): скульптура (Standbild) и танец. Первый модус предполагает неподвижность, оупление и окаменение (starr, stumpf, steinern) – это максимальная форма скованности духа телесной формой. Танец освобождает дух в теле, превращает тело в форму бытия духа – поэтому Ницше рекомендует возносить не только сердца, но и ноги (Erhebt auch eure Beine): противоположность между сердцем и ногами, между духом и телом снимается, тело одухотворяется, а дух – отелесивается. Ницше стремится к тому, чтобы танец перестал быть просто художественной формой, но стал – стратегией существования, способом бытия самой жизни. Далее: «Меня уносит, душа моя танцует. Ежедневный труд! Ежедневный труд! Кому быть господином земли? Месяц холоден, ветер молчит. Ах! Ах! Разве летали ли вы уже достаточно высоко? Вы танцевали: но ноги еще не крылья. Вы хорошие танцоры, теперь всякая радость миновала: вино прокисло, все кубки стали хрупкими, могилы забормотали. Вы летали недостаточно высоко – теперь могилы бормочут: «Спасите же мертвых! Почему длится так долго ночь? Не опьяняет ли нас луна?» [7, С. 323]. Обратим внимание на характерное сочетание: моя душа танцует (meine Seele tanzt). В учении Ницше танцует уже не тело, но душа. Танцующая душа – достаточно сложный образ. Чтобы душа могла танцевать, у нее должны быть ноги, должно быть тело. Но ноги придают душе тяжесть: «но ноги еще не крылья» (aber ein Bein ist doch kein Flügel). Ноги должны стать крыльями – путь к такому преображению – танец.

В эстетическом плане танец – высшая форма одухотворения телесности в искусстве. Ни скульптуре, ни живописи такой уровень не доступен. Существуют, конечно, танцы, в которых уровень одухотворенности телесно-

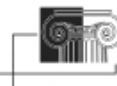


го невелик. Таковы, к примеру, популярные латиноамериканские танцы, в которых преимущественно подчеркивается чувственное начало, разжигается страсть. Также в некоторых современных балетах классические элементы танца заменяются движениями откровенно сексуального характера. Телесность здесь утверждается в своем низшем, животном аспекте. Не лучше обстоит дело со включением в балет элементов акробатики. Всевозможные кульбиты и сальто демонстрируют способность тела преодолевать тяжесть, но здесь это снятие тяжести осуществляется немзыкальными средствами и потому не носит эстетического характера.

Следует учитывать, что искусство танца не ограничено только преобразованием и одухотворением музыкой одной лишь телесности. Танец затрагивает всего человека, на что указывает Лосев: «*балет* есть именно искусство движения, но данное средствами живой личности» [2, С. 178]. Вспомним, что, согласно Лосеву, личность есть *миф*. И художественная форма также представляет собой миф: «Художественная форма есть законченный миф, т.е. живое существо, самоотносящее и самочувствующее. В этом диалектическая разгадка той таинственной, загадочной одухотворенности, которой полно всякое произведение искусства» [2, С. 116]. Здесь мы подходим к мифическому и символическому содержанию балета. Ни музыка, ни танец не являются пустой, лишенной содержания абстрактной формой, смысл которой заключался бы исключительно в движении и времени самих по себе. Как мы уже отмечали выше, содержание балета не сводится к либретто, подобно тому как содержание симфонии не сводится к программе. Но и музыки и у балета, как у художественной формы вообще, есть свой собственный смысл, который

носит мифический и символический характер: «Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в соответствующем мифе, причем – не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определенно...» [3, С. 372]. Сказанное о музыке относится и к балету, поскольку балет есть не что иное, как музыка, получившая телесную форму выражения. Но танцор – не только тело, но и весь человек, личность, живой миф.

Анализ мифического символизма танца – сложная задача, превосходящая объем статьи. Мы ограничимся здесь отдельными моментами. Одним из наиболее характерных является мотив преобразования. Достаточно ярко этот мотив воплощается в «Щелкунчике» (классический и один из наиболее сложных как в техническом, так и в смысловом плане балет, в силу какого-то недоразумения заслуживший репутацию «детского»). Кукла, способная осуществлять лишь угловатые, грубые механические движения, лишенная человеческого лица (используется маска), становится живым человеком, мифическим героем. Преображению предшествует смерть: какое-то время Щелкунчик лежит неподвижно, как будто мертвый. Это еще один из фундаментальных мотивов балетной мифологии – смерть как источник преобразования. Без особого труда можно вскрыть не только мифический, но и религиозный смысл этих двух мотивов. Поскольку все эти события разворачиваются в сознании (сновидении) героини, речь идет в первую очередь о преобразении самой героини. Весь второй акт происходит в некоем мистическом, потустороннем пространстве. Дионисийский поток музыки Чайковского оказывается настолько сильным, что грозит исчезновением обычного, эмпирического «Я»



героини. Амплитуда состояний невероятно расширяется, низшей границей выступают стихийные, хтонические начала, высшей – сверхчеловеческие, божественные состояния. Все это достаточно сложно передать словами, поскольку на сцене выражается музыкой и танцем, соединившимися в одну целостную художественную форму. «Щелкунчик» Чайковского не является сказкой для детей (хотя в либретто представлена именно такая сказка). Это попытка заглянуть в загробный мир, проследить пути превращений и преобразований личности в этом мире.

Однако высшим мифическим мотивом музыки является не душа, не «внутренний мир» личности, но божественное начало: «В музыке нет небожественного. В чистом музыкальном Бытии потонула бездна, разделяющая оба мира. Музыкально чувствовать – значит не знать отъединенности Бога и мира» [3, С. 267]. Если танец представляет собой преимущественно музыкальную форму, в которой музыка получает телесное выражение, то и здесь должно быть представлено это «обручение Бога и мира», которое составляет главную тайну музыки по Лосеву. В танце как эстетическом феномене символическое выражение получает тело Бога. Мифическое содержание балета – танцующий Бог. «Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать», – говорит Ницше («Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde»). В танце преодолевается не только тяжесть физической телесности, но и субъективность изолированного «Я», отъединенность и ограниченность «внутреннего мира». Преодолеваются разом и телесная и субъективная изолированность: «Теперь я легок, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне» [7, С. 42]. У Ницше на немецком не «во мне», а «через меня»

(durch mich): «Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich» [10, S. 390]. Таким образом, более точный перевод: «Теперь Бог танцует через меня». По-русски это не так благозвучно, но ближе к мысли Ницше. Предлог «в» указывает на сферу внутреннего, в которую помещается танцующий Бог. Тем самым происходит замыкание Бога во внутреннем мире человека, в сфере сознания и представления. Такой ход мысли в большей степени соответствует Канту или Шопенгауэру, нежели Ницше. Стоящий в оригинале предлог «durch» (через) указывает не на внутреннее, не на душу, но скорее на тело. Бог танцует *через* меня, посредством меня, посредством моего тела. Тело танцора и есть тело танцующего Бога. Танцует не он сам, но Бог через него. В танце Бог отелесивается, переходит вовне, а вовсе не замыкается во внутреннем мире человека, как это получилось в русском переводе «Так говорил Заратустра».

Вслед за Ницше эту связь, взаимопроникновение человеческого и божественного в музыке и танце раскрывает Д.С. Мережковский: «Как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, *настоящее* «я» подставляет другое, чуждое, безграничное, не человеческое, *не настоящее*, но может быть, прошлое и будущее, вечное, истинное. Это вообще самое глубокое опьянение, какое только есть у людей; действие музыки – опьяняющее, или, как сказал бы эллин, – оргийное, дионисовское, вакхическое. Вакх, собственно, бог не самой музыки, а того, что за музыкой, того ночного, дикого, сладострастного, из чего рождаются самые целомудреннейшие олимпийские пляски, самая солнечная аполлоновская музыка. И мир-Пан, со всеми своими стихиями, солнцами, звездами, кружится, как бы



в вечном вихре, охваченный этою вакхической пляскою, этою опьяняющею музыкою» [5, С. 447].

Таково мифическое содержание танца как эстетического феномена. В балете мы сможем найти и опьяняющую музыку, и вакхическую пляску – воплощенные в художественную форму высокого искусства. Были времена, когда балет воспринимался как явление сугубо развлекательного характера, ориенти-

рованное на досуг придворных вельмож или молодежи дворянского происхождения. Кто же не вспомнит «балетных строк» из «Евгения Онегина»? Но было время, когда и музыкантов и композиторов ставили в один ряд с ремесленниками. Проведенный в настоящем исследовании философский анализ был призван раскрыть глубокий эстетический смысл балета, позволяющий поставить его в один ряд с академической музыкой.

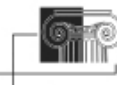
Список литературы

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2 т. Т. II. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 604 с.
2. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. Москва: Академический Проект, 2010. 415 с.
3. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. С. 195-393.
4. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 416 с.
5. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Москва: Наука, 2000. 589 с.
6. Морина Л.П. Мифология и феноменология танца // Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2003. 191 с.
7. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 4: Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Москва: Культурная революция, 2007. 432 с.
8. Степанова Н.Ю. Феноменология танца: движение в структуре временности // Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Комсомольск-на-Амуре: Комсомольск-на-Амуре государственный технический университет, 2010. 217 с.
9. Фаритов В.Т. Трансгрессия и трансценденция в музыке. Онтологический анализ // Вестник Томского государственного университета, 2013. № 370. С. 52-56.
10. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2012.

References

1. Hegel G.W.F. Aesthetics: In 2 vols. Vol. II. St. Petersburg: Nauka, 2007. 604 p. (In Russ.)
2. Losev A.F. The dialectic of art form. Moscow: Academic Project, 2010. 415 p. (In Russ.)
3. Losev A.F. Music as a subject of logic // From early works. Moscow: Pravda, 1990, pp. 195-393. (In Russ.)
4. Lotman Yu.M. In the school of the poetic word: Pushkin, Lermontov, Gogol. St. Petersburg: Azbuka, 2015. 416 p. (In Russ.)
5. Merezhkovsky D.S. L. Tolstoy and Dostoevsky. Moscow: Nauka, 2000. 589 p. (In Russ.)
6. Morina L.P. Mythology and phenomenology of dance // Dissertation for the degree of candidate of philosophical sciences. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2003. 191 p. (In Russ.)
7. Nietzsche F. Complete works: In 13 volumes. T. 4: Thus spoke Zarathustra. A book for everyone and for no one. Moscow: Cultural Revolution, 2007. 432 p. (In Russ.)
8. Stepanova N.Yu. Phenomenology of dance: movement in the structure of temporality // Dissertation for the degree of candidate of philosophical sciences. Komsomolsk-on-Amur: Komsomolsk-on-Amur State Technical University, 2010. 217 p. (In Russ.)
9. Faritov V.T. Transgression and transcendence in music. Ontological analysis // Bulletin of the Tomsk State University, 2013. No. 370. P. 52-56. (In Russ.)
10. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2012.

Поступила в редакцию 30.11.2021



ДИЗАЙН КАК ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.05

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-49-57>

И. И. Крысенко

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация.
Email: Londonstreet96@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается роль и место дизайн-объектов в контексте современной повседневной культуры с начала 2000-х годов по наши дни. Автором даётся несколько основных характеристик культуры повседневности, а также анализируется роль вещи в повседневной культуре. В тексте рассматриваются актуальные явления в дизайне, тесно связанные с повседневностью: аутентичность объектов; реальная востребованность дизайна в повседневной культуре разных стран; квазидизайн и стайлинг, как последствия влияния маркетинга и моды; дизайн виртуальной среды и «не-вещей»; новейшие технологии дизайн-проектирования, которые только входят в нашу повседневность.

Ключевые слова: культура, повседневность, быт, дизайн, проектирование, современность.

Для цитирования: Крысенко И.И. Дизайн как один из аспектов повседневной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 49-57. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-49-57>

DESIGN OBJECTS AS ELEMENTS OF CONTEMPORARY EVERYDAY CULTURE

Ilya I. Krysenko

Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation
Email: Londonstreet96@gmail.com

Abstract: This article examines the role and place of design objects in the context of contemporary everyday culture from the early 2000s to the present day. The author gives some basic characteristics of everyday culture and analyses the role of the thing in everyday culture and popular (mass) culture. The text looks at current phenomena in design closely related to everyday culture: the authenticity of objects; the actual demand for design in different countries; quasi-design and styling as an effect of marketing and fashion; virtual and «no-thing» design; and the latest design technologies that are just entering our everyday lives.

Keywords: culture, popular culture, mass culture, everyday life, design, modern.

For citation: Krysenko I.I. Design as an aspect of everyday culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 49-57. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-49-57>

КРЫСЕНКО ИЛЬЯ ИГОРЕВИЧ – аспирант Московского государственного института культуры

KRYSENKO ILYA IGOREVICH – Postgraduate student at Moscow State Institute of Culture

© Крысенко И. И., 2021



Феномен дизайна являясь специфическим видом человеческой деятельности, направленным на совершенствование предметно-пространственной среды сформировался в начале XX столетия как отклик на изменение в культуре европейских стран. [2] Отталкиваясь от идеи преобразования окружающего мира, дизайн всегда находится в противоречии: с одной стороны желания заказчика и конечного потребителя, с другой стороны - интересы маркетинга и производителя.

Дизайн как метод, процесс и художественно-техническое проектирование промышленных изделий, тесно связан с изменениями в культуре в целом и в культуре повседневности в частности. Серийный характер производства дизайн-объектов также указывает на принадлежность явления к массовой и популярной культуре.

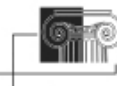
Целью исследования является выявление взаимосвязи культуры повседневности и дизайна. Для достижения цели в статье рассматриваются следующие вопросы: научные подходы к изучению культуры повседневности, массовая культура как часть культуры повседневности, роль вещи в культуре повседневности, дизайн в структуре повседневности.

Говоря про актуальные характеристики повседневной культуры «современности», мы подразумеваем временной отрезок с 2000-го года по наши дни. Для обозначенного периода характерна динамичность и текучесть развития социума. Направление к упорядочению и самоорганизации частей системы из состояния хаоса наблюдается в различных сферах человеческой деятельности и, в частности, в дизайне. Мы можем заметить, что анализ развития общества предполагает под собой междисциплинарный подход и порой нетривиальный результат.

Еще в начале 2000-х такие явления как мобильный телефон, интернет и электронные книги были чем-то неординарным, зачастую труднодоступным обычному городскому жителю. Сегодня, спустя два десятилетия, подобные явления и вещи незаменимы для нас в учебе, работе и даже быту, что стало особенно очевидно в условиях недавней пандемии коронавируса. Вместе с новшествами, приходящими в нашу жизнь, подвергаются трансформации наши привычки, принцип действий, способы и средства получения информации, следовательно, трансформируется культура повседневности. Материальная культура и, в частности, объекты дизайна являются в данном случае как частью системы идей, в виде концепций, так и результатом.

Глобально, дизайн окружающих нас вещей можно разделить на две больших категории: к первой будут относиться объекты элитарной культуры, выпущенные малыми тиражами или вовсе сделанные на заказ, являющиеся скорее искусством; ко второй категории можно отнести утилитарные предметы, выпускаемые крупными партиями, относящиеся к массовой культуре. Роль и место таких повсеместно распространенных вещей в современной культуре требует более детального изучения.

Культура повседневности имеет множество определений. Рассмотрим подходы к изучению данного феномена во временном промежутке от второй половины XX века до наших дней. На протяжении долгого периода в отечественной науке, существовала концепция, в которой было принято относить к культуре только часть человеческой деятельности, направленную на совершенствование и развитие человека. Материальное и социальное «тело» оставалось за рамками культуры, часто критиковалось, эти аспекты характеризовали как цивилизацию. Такой



подход, в частности, характерен для выдающегося отечественного мыслителя В.М. Межуева: критикуя культуру, создаваемую капитализмом, исследователь говорит о том, что «...именно вещи оказались в буржуазном обществе «мерой» человека», «...сама культура перестает рассматриваться здесь как выражение духовной развитости индивида, творческой наполненности и осмысленности его жизни...». [6] Согласно обозначенной идее, с одной стороны, четко определяется функция культуры как стремления к нравственному и духовному идеалу, но с другой, исследователи оставляют за рамками или критикуют более широкие, зачастую связанные с материальностью сферы жизни и деятельности в пространстве культуры (быт, повседневность, массовая культура и т.д.).

Для современного культурологического знания актуален тезаурусный подход к характеристике культуры, представленный такими исследователями как: М.В. Луков, Вал.А. Луков, Вл.А. Луков и Т.Ф. Кузнецова. М.В. Луков в исследовании «Культура повседневности» проводит черту между обыденной и повседневной культурой: «под «обыденной культурой» логично понимать ту сферу культурной жизни, которая связана с бытом и обыденным сознанием. Под «культурой повседневности» - весь объем культуры, актуализированной в человеческой жизнедеятельности сегодняшнего дня, здесь и сейчас.» [4] Обыденная культура, по мнению исследователя, заключена в словах, жестах и действиях, часто доведенных до автоматизма. В свою очередь, культура повседневности, вбирая в себя всё то, чем живет и интересуется человек, транслируется преимущественно с помощью масс-медиа (телевидение, интернет, печатные издания).

В свою очередь Л.В. Кошман, в контексте истории культуры характеризует культуру

повседневности, как неделимый мир социокультурных значений, смыслов и установок, которые не подлежат сомнению и формируют привычки поведения и мышления в общественной и частной (бытовой) жизни человека. [3]

Б. Вальденфельс отмечает динамичность повседневности и вводит понятия «оповседневничания» (Veralltaglichung) и «преодоления повседневности» (Entalltaglichung). [1] Различные явления становятся для нас обычными в результате частого воспроизведения и напротив, привычное утрачивает связь с повседневностью, если теряет актуальность, и подвергается постепенному забвению. Также, исследователь пишет о том, что культура повседневности тесно связана с природой и «Изначально исходит из требований простого выживания» [1] и является первым шагом на пути человека из естественного в культурное состояние. В ходе истории формы повседневной культуры усложнились, становились более изысканными, но связь с базовыми человеческими потребностями сохраняется и сегодня.

Другая особенность культуры повседневности, заключается в том, что она не получила институционального оформления, является общедоступной и всепроникающей, вне зависимости от образования или уровня достатка субъекта. Будучи городским жителем, можно быть непричастным ко многим отраслям специализированной культуры (политической, религиозной, художественной и т.д.), но едва ли получится жить вне культуры повседневности. В связи с этим, можно говорить, что она образует базу, на которой строится дальнейшее принятие культурных образцов.

Базируясь на материальном уровне бытия, культура повседневности вбирает в себя значительное количество ценностей и смыслов,



что описывается в монографии С.Т. Махлиной «Семиотика культуры повседневности». Язык и сленг используемые нами каждый день, окружающие нас объекты, одежда, дома и интерьеры всё это влияет не только на наше физическое существование, но также на духовный аспект повседневной жизни: на мироощущение, понимание своего места в мире. [5]

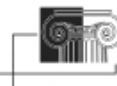
Исходя из приведенных определений и характеристик повседневной культуры, мы можем утверждать, что ее изучение тесно связано с бытовым и материальным уровнем бытия. Для повседневной культуры характерен синтез разных сфер культуры, перманентно присутствующих в нашей жизни и окружающих нас каждый день, а также синергетический характер. Несомненно, массовая культура также является неотъемлемой частью культуры повседневности. Несмотря на то, что повседневная культура базируется на бытовой жизни и имеет тесную связь с базовыми человеческими потребностями, неотъемлемым является и семиотический аспект обыденных действий и предметов. Благодаря исследованиям повседневной культуры, существует возможность детально рассмотреть уровень функционирования современного общества, в частности через вещи и дизайн этих вещей.

Социально-гуманитарные науки придерживаются двух основных направлений в изучении вещи в повседневной культуре. С одной стороны, таких исследователей интересует содержание информации о социальных характеристиках, диалог элитарного и массового: вещь как статус-символ, элемент стиля жизни или принадлежности к группе. Например, Г.Маркузе рассматривает положение личности в обществе потребления и способы контроля над индивидом с помощью искусственного создания новых потребностей. Для обозначения крайней привязан-

ности к накопительству и приобретению материальных объектов существует определение «вещизм», оно «...обозначает страсть к вещам, погоню за ними, причем не в философском, а в обыденном смысле.» [12] С другой стороны, комплекс повседневных вещей и характер отношения пользователей к ним, позволяют исследователям приблизиться к пониманию не только цивилизационных (формальных) достижений определенной культуры, но и ценностно-смысловых (содержательных) особенностей данного общества, например, в таком контексте рассматривают вещи Р. Барт, Ж. Бодрийар, Ю.М. Лотман.

С.Т. Махлина в монографии «Семиотика культуры повседневности» также отмечает сосуществование аксиологической и практической функции в окружающих нас вещах. Определенная историческая эпоха и национальная культура всегда оставляют характерный отпечаток на вещах, однако на сегодняшний день отмечается сближение национальных культур. [5] Разнообразие дизайнерских решений, с одной стороны, позволяет проявить индивидуальность отдельному человеку, но в глобальном контексте приводит к стандартизации. Повседневная жизнь, проявляемая через базовый набор вещей, становится все более схожей в разных частях развитого мира, несмотря на отличительные особенности мировых культур. В частности, этому способствуют очень близкие стандарты эргономики и качества изделий, а также влияние принципов функционального и интернационального стилей дизайна, вошедшие в массовую культуру во второй половине XX века.

Формированием стилистического образа и смысла вещей занимается дизайн. Философия и культурология, несомненно, рассматривают дизайн как средство преобразования окружающего мира. Один из классических



постулатов дизайна состоит в том, что эстетичная предметная среда существования человека усовершенствует и гармонизирует духовное состояние общества. Дизайн выполняет функции инструмента социокультурного моделирования благодаря выработанному в этом виде профессионально-творческой деятельности языку, с помощью которого потребитель продуктов дизайна считает, сознательно или бессознательно, определенные идеи и установки. [8] Говоря о роли дизайна в воздействии на личность и общество, отмечают неявный, зачастую неосознаваемый потребителем характер влияния. [9] В данном тексте мы рассматриваем дизайн с точки зрения результата художественно-проектной деятельности в виде физических промышленно производимых объектов и предметов, а также беспредметной, виртуальной среды.

С утилитарно-функциональной точки зрения хороший дизайн должен быть удобен настолько, что становится незаметен, он не привлекает много внимания и гармонично вписывается в пространство повседневности. Объекты хорошего дизайна удобны, эргономичны, долговечны, соответствуют принципам экологичности, демократичности и практически не зависят от модных тенденций и маркетинга. Влиятельный дизайнер Филипп Старк, в начале 2000-х годов так описал цель своей художественно-проектной деятельности – «убить дизайн». Смысл выражения раскрывается в том, что главная задача дизайнера – это создание высокохудожественных предметов доступных каждому. Объекты дизайна, будь то светильник, стул или соковыжималка по минимальной цене должны и могут быть одинаково привлекательны как для состоятельных потребителей, так и для людей с низкими доходами, ведь дизайн и новые технологии позволяют довести каче-

ство сборки, материалы и художественный образ практически до совершенства. [9] Несмотря на то, что схожие идеи транслируются многими влиятельными дизайнерами начиная с середины XX века (Участники Ульмской школы, Дитер Рамс, Виктор Папанек и др.) на сегодняшний день, в условиях повсеместного распространения маркетинга и коммерции, на рынке преобладают излишне яркие объекты дизайна, акцент делается на привлечение максимального внимания потенциальных покупателей. Упор в производстве таких товаров делается на эстетику, украшательство и максимальную экономическую выгоду продавца. Удовлетворение сиюминутного спроса – основная задача подобных изделий.

Конечно, нельзя сбрасывать со счетов желания заказчика и конечного потребителя, однако, как правило, они касаются формальных и эстетических категорий конечного продукта, что мало затрагивает фундаментальную дизайнерскую идею. Это ведет к потере качества объекта, он быстро выходит из моды и, соответственно, ненадолго задерживается в нашей повседневности. Такие объекты не вызывают эмоциональной привязки и редко соответствуют принципам экологии и гуманизма. Однако все мы подвержены влиянию маркетинга, инструменты и технологии которого постоянно развиваются. [11]

Ярким примером является резкая, протестная смена стилей, происходившая в 60-е-70-е года XX века в западных странах. В послевоенное время Европейские дизайнеры продолжали развивать идеи функционализма, выработанные еще в 30-е годы. Минималистичный и чистый стиль, опирающийся на естественные текстуры материалов, взаимосвязь формы и содержания характерен для европейских и американских мастеров (Ульмская школа, Супруги Имз, Людвиг Мис ван дер



Роз, Ээро Саариен, Вальтер Гроппиус, Арне Якобсен и др.). Подобные аутентичные, законченные произведения дизайна укоренились в массовой культуре того времени. Однако в конце 60-х годов, при активном развитии экономики, выросла и индустрия изделий-имитаций, они были похожи, но сильно уступали по функциональным и эстетическим качествам товарам “Good design” (хорошего дизайна). Это был один из аспектов, вызвавших возмущение в интеллектуальной молодежной среде и, как следствие, начала зарождаться волна антидизайна и постмодернизма, черпающая идеи из поп культуры и поп арта, сместившая вектор с утилитарно-функционального значения дизайна на социокультурный.

В подтверждение вынесенных выше идей, приведем важный тезис о положении дизайн-объектов в структуре повседневной жизни из текста «О положении вещей. Малая философия дизайна» Виллема Флюссера. В качестве примера исследователь описывает авторучку, ценность материала и изготовления (затраченного труда) которой на сегодняшний день ничтожно малы, однако единственное, что придает ручкам ценность — это их изначальный аутентичный дизайн, объединивший в себе выдающиеся идеи науки, искусства и экономики. Эта вещь и ее основная функция так прочно вошли в нашу повседневность, что мы не устаем и малейшим вниманием стоящие за ней идеи. [10]. Авторучка, как дизайн-объект подталкивает нас к ряду размышлений о дизайне, маркетинге и статусе её владельца: в основе любой ручки стержень с чернилами, что является ее функциональной основой, сутью и составляет незначительную стоимость, однако оболочка и упаковка такого предмета могут достигать цены сложного технического объекта, при сохранении той же функции – оставлять след чернил на бумаге.

Таким образом, аутентичный дизайн шариковой ручки остается неизменным уже более века, однако квазидизайн или «стайлинг», направленный на украшение, маркетинговую выгоду, привлечение внимания, меняется постоянно, являясь дополнительной опцией, не влияющей на суть предмета. Отсюда складывается вывод, что дизайн большинства окружающих нас вещей полноценно сложился на сегодняшний день, имеет законченный вид, однако погоня за статусом или эстетикой со стороны потребителя и за экономической выгодой со стороны продавца продолжает подпитывать индустрию квазидизайна, что в свою очередь ведет к созданию избыточных тиражей продукции.

Проблема перепроизводства и экологии волнует дизайнеров и исследователей самых разных областей с конца 60-х годов XX века. Актуальный дизайн сегодня немислим без принципов ответственного потребления, ставшими в современном мире одним из обязательных направлений для массового бренда. В России идеи в этом направлении транслирует как массовый ритейл, занимающийся одеждой и мебелью (H&M, UNIQLO, ZARA, IKEA), так и продуктовые сети (X5 retail, Вкусвилл, Ашан и т.д.). Этот тренд в маркетинге и дизайне безусловно становится культурной нормой повседневности и является примером того, что мода – это не всегда кричащие заголовки и яркие цвета. Раздельный сбор мусора, повторное использование, сознательное потребление – безусловно «чистые», этически правильные тренды, устойчиво вошедшие в нашу жизнь, однако все это актуально для развитых стран с сильной экономикой.

Стоит отметить, что дизайн для стран с невысоким уровнем развития будет существенно отличаться. Так, например, не имеет смысла строить в бедных районах Африки



торговые центры и продавать там сложную современную технику, здесь необходимы базовые и дешевые средства выживания – быстровозводимое жильё, мобильные медицинские пункты, дешевые средства связи и т.д. Пример дизайнерского изобретения для небогатых стран описан Виктором Папанеком в книге «Дизайн для реального мира». Автор самостоятельно разработал радио, которое можно собрать из подручных средств: консервной банки, пары гвоздей и проволоки. Схемы создания такого радиоприемника распространялись бесплатно. Интересно отметить, что со временем антропологи стали находить такие радиоприемники, украшенные росписями, бусинами, цветными камнями и нитками. [7] Подобное визуальное совершенствование утилитарных объектов, может говорить о двух аспектах: с одной стороны – желание выделить практическую и семиотическую значимость, с другой стороны, необходимость наделить предмет индивидуальными эстетическими характеристиками, чтобы обозначить принадлежность и сделать его более привлекательным.

Запрос на дизайн вещей первой необходимости не теряет актуальности. Как и 50 лет назад, сегодня по-прежнему существует необходимость смены вектора дизайнерской деятельности с обслуживания маркетинга на «реальный мир» и описываемое Виктором Папанеком большинство, формируемое из меньшинств (малоимущие, инвалиды, люди в трудных жизненных ситуациях и др.). Сегодня технологии позволяют создавать подобные дизайн-объекты с помощью 3д печати, которая с каждым годом становится всё доступнее.

Говоря о современных разработках в контексте повседневности невозможно обойти стороной ставшее привычным виртуальное пространство. Так, например, Виллем Флюс-

сер, рассматривая современную нам повседневную культуру говорит о постепенном отделении понятия материи от понятия объекта: социальные сети, компьютерные программы, «софт», обобщенно определяемые как «не-вещи». Несмотря на нематериальность подобных объектов, говорится о более ответственном подходе к их оформлению (со стороны программистов и дизайнеров). Отделяясь от физических объектов дизайн не становится менее реальным, а наоборот крепче укореняется в нашу привычную жизнь. [10] Если большинство предметов реального мира уже приобрели свой аутентичный, базовый дизайн, то мир «не-вещей» продолжает совершенствоваться и расширять границы возможностей.

Помимо виртуальных технологий, на сегодняшний день развивается большое количество сложных научных процессов, формирующих симбиоз с дизайном: микро- и макро-технологии, автоматизированные биологические процессы (опыление, обработка почвы, регулирование микроклимата) и другое. Большинство подобных технологий находятся на стадии эксперимента и разработки, следовательно являются недоступными для рядового пользователя, несмотря на большой потенциал. В повседневную практику, однако, все увереннее входит уже упомянутая нами технология 3д печати, в которой преуспевают и отечественные разработчики: данная технология активно используется в авиационной и космической областях, в машиностроении, медицине, а также в бытовых нуждах.

Рассмотрение культуры повседневности через вещи может многое рассказать о жизни, привычках и актуальных ценностях общества, принципах ежедневного циклического поведения. Несмотря на кажущуюся простоту и обыденность повседневности, она вовсе не толерантна к некачественным вещам, у нее



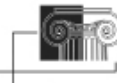
высокий ценз. Объекты дизайна, окружающие нас в пространстве повседневной культуры, проходят постоянную сверку с внутренним камертоном принятия в повседневность, и лишь объекты дизайна, органично в нее вписывающиеся могут считаться действительно выдающимися.

Таким образом, на сегодняшний день “Good design” (хороший дизайн), вне зависимости от страны-производителя привлекателен во всем мире. Это ведет к стандартизации и сближению культур и, как следствие, повседневность людей в разных частях мира приобретает схожие черты. Однако сильно отличается дизайн для развитых и развивающихся стран, так как направлен на удовлетворение разных потребностей, зависящих от уровня жизни. Важной частью повседневности современного развитого мира является виртуальный мир, который наполняют «не-вещи»: дизайн приложений, сайтов, программного обеспечения с каждым годом делает активные шаги вперед, ориентирован на простоту и удобство использования. Также, стоит отметить, что аутентичный дизайн большинства наполняющих нашу повседневность физических объектов уже состоялся,

не требует значительных изменений или обновления, однако стремление как потребителей, так и производителей (промышленников, маркетологов и т.д.) к обновлению и преобразованию материального мира создает плодотворную почву для развития квазидизайна и стайлинга. Несмотря на это, современный дизайн, подкрепляемый маркетингом, придерживается принципов устойчивого развития и экологичности, воспитывая потребителя в этом направлении, что, очевидно, иллюстрирует противоречие современной дизайнерской деятельности в контексте повседневной культуры. Перечисленные тезисы подтверждают причастность дизайна к масскульту: он общепригоден, зачастую клиширован, увлекателен для восприятия массовым реципиентом, широко распространен в повседневности. При этом, массовый дизайн может быть интересен как непритязательному рядовому пользователю, так и образованному человеку, представителю культурной элиты. Мы можем сделать вывод о том, что продукты дизайна, физические и цифровые – это неотъемлемая часть повседневной культуры, которые помимо функциональных или материальных свойств, также обладают семиотической значимостью.

Список литературы

1. *Вальденфельс Б.* Повседневность как плавильный тигль рациональности. Социо-Логос. Вып. 1 // сост. и общ. ред. В. В. Винокурова и В. Ф. Филиппова. М.: Прогресс, 1991. С. 47.
2. *Козловский В.Д.* Историко-культурные предпосылки создания ВХУТЕМАСА и Баухауза: компаративный анализ. Москва: Вестник МГУКИ 2015 1 (63). С.220-224
3. *Кошман Л. В.* Культура повседневности // Энциклопедия - Фонд знаний «Ломоносов» [Электронный ресурс] URL: www.lomonosov-fund.ru (дата обращения 15. 01.2022г)
4. *Луков М. В.* Обыденная культура и культура повседневности. Знание. Понимание. Умение. 2005. №3. М.: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Московский гуманитарный университет», 2005. – 232 с.
5. *Махлина С.Т.* Семиотика культуры повседневности. Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. - СПб: Алетейя, 2009. – 231 с.
6. *Межуев В.М.* Культура и история: (Пробл. культуры в филос.-ист. теории марксизма). М.: Политиздат, 1977. - 199 с.
7. *Папанек В.* Дизайн для реального мира / Виктор Папанек ; [пер. с англ. Г. Северской]. - Москва : Д. Аронов, 2008. - 414 с.



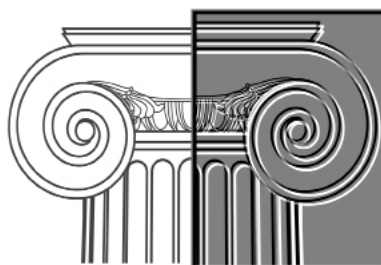
8. *Пендикова И. Г.* Дизайн в контексте диалектики элитарного и массового. Омск: ОНВ. 2010. №1 (85). С. 101-104
9. *Пендикова И. Г., Дмитриева Л. М.,* Феномен дизайна: философско-методологический анализ // ОНВ. 2009. №3 (78).
10. *Флюссер В.* О положении вещей. Малая философия дизайна. М.: Ад маргинем пресс, 2016. – 160с.
11. *Чернова Марина Александровна, Клепиков Олег Евгеньевич* Нейромаркетинг: к вопросу об этической составляющей. Национальный психологический журнал. 2012. №1 (7).
12. *Чиркова Н. В.* Вещи и предметы быта в контексте культуры повседневности // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № S14. – 0,3 п. л. – [Электронный ресурс] URL:<http://e-koncept.ru/2016/76172.htm>. (дата обращения 13. 02.2022г)

References

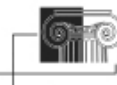
1. *Waldenfels B.* Everyday life as a melting pot of rationality. Socio-Logos. Vol. 1 / co-authored and co-edited by V. V. B. Vinokurov and V. F. Filippov. M.: Progress, 1991. P. 47 (In Russ.)
2. *Kozlovskiy V.D.* Historical and Cultural Preconditions for the Creation of VKhUTEMAS and Bauhaus: A Comparative Analysis. Moscow: Vestnik MSUKI 2015 1 (63). P.220-224 (In Russ.)
3. *Koshman L. V.* Culture of everyday life // Encyclopedia - Knowledge Foundation “Lomonosov” [Electronic resource] URL: www.lomonosov-fund.ru (accessed 15. 01.2022) (In Russ.)
4. *Lukov M. V.* Everyday Culture and Culture of Everyday Life. Knowledge. Understanding. Skill. 2005. №3. Moscow: Autonomous Non Profit Organization of Higher Education ‘Moscow Humanitarian University’, 2005. - 232 p. (In Russ.)
5. *Mahlina S.T.* Semiotics of Culture of Everyday Life. St. Petersburg State Univ. of Culture and Arts. - SPb: Aletheia, 2009. - 231 p. (In Russ.)
6. *Mezhuev V. M.* Culture and History [Text]: (Problems of Culture in Philosophical and Historical Theory of Marxism). Moscow: Politizdat, 1977. - 199 p. (In Russ.)
7. *Papanek V.* Design for the Real World / Victor Papanek ; [translated from English by G. Severskaya]. - Moscow : D. Aronov, 2008. - 414 p. (In Russ.)
8. *Pendikova I. G.* Design in the context of dialectics of elitist and mass. Омск : ONV. 2010. №1 (85). P. 101-104 (In Russ.)
9. *Pendikova I. G., Dmitrieva L. M.,* Phenomenon of design: philosophical and methodological analysis // ONV. 2009. №3 (78). (In Russ.)
10. *Flusser W.* On the state of things. Little Philosophy of Design. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. – 160 p. (In Russ.)
11. *Chernova Marina Aleksandrovna, Klepikov Oleg Evgenievich* Neuromarketing: to the question of the ethical component. National Psychological Journal. 2012. №1 (7). (In Russ.)
12. *Chirkova N. V.* Things and objects of everyday life in the context of everyday culture // Scientific-methodical electronic journal “Concept”. - 2016. - № S14. - 0,3 p. p. - [Electronic resource] URL: <http://e-koncept.ru/2016/76172.htm> (accessed 13. 02.2022) (In Russ.)

Поступила в редакцию 08.12.2021

*



СОВРЕМЕННЫЕ
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ



МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ ОСНОВА ИНТЕГРАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ КУЛЬТУРЫ РФ

УДК 316.7 : 008

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-59-65>

Н. А. Мальшина

Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, город Саратов, Российская Федерация,
e-mail: malsnataliya@yandex.ru

Аннотация: Обоснован междисциплинарный подход как основа анализа индустрии культуры заключающийся в использовании компонентов разных методологических подходов к исследованию, руководствуясь спецификой конкретной суботрасли индустрии культуры и потребностями изменчивой внешней среды. Междисциплинарность как методологическая основа анализа индустрии культуры рассматривает индустрию культуры как *интеграционное многообразие* данные о социально-экономических и культурных феноменах. Индустрия культуры интегрирует накопленные знания в области смежных наук и сфер деятельности, исключая любую методологическую унификацию, в пользу методов способных решать задачи комплексного уровня познания многосоставного явления индустрии культуры. Исследование феномена индустрии культуры предполагает *гибкую методологию* позволяющую сочетать различные подходы исследования.

Ключевые слова: междисциплинарность, интеграция индустрии культуры, эмергентность.

Для цитирования: Мальшина Н.А. Междисциплинарная основа интеграции современной индустрии культуры РФ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 59-65. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-59-65>

INTERDISCIPLINARY BASIS FOR THE INTEGRATION OF THE MODERN CULTURAL INDUSTRY OF THE RUSSIAN FEDERATION

Natalia A. Malshina

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov city, Russian Federation,
e-mail: malsnataliya@yandex.ru

Abstract: The interdisciplinary approach as the basis for the analysis of the cultural industry is substantiated, which consists in using components of different methodological approaches to research, guided by the specifics of a particular sub-branch of the cultural industry and the needs of a changing external environment. Interdisciplinarity as a methodological basis for the analysis of the cultural industry considers the cultural industry as a special subject of analysis that integrates diverse data on socio-economic and cultural phenomena in order to identify patterns of their genesis, dynamics, and features

МАЛЬШИНА НАТАЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

MALSHINA NATALIA ANATOLYEVNA – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Humanities of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

© Мальшина Н. А., 2021



of types of activity. The existing classifications are not sufficient for the modern cultural industry, but a dynamic shift in the concepts of the core and periphery of culture, a mosaic principle of construction, as well as fundamentally different opportunities for active individual border crossing than before are characteristic. The cultural industry integrates accumulated knowledge in the field of related sciences and fields of activity, excluding any methodological unification, in favor of methods capable of solving the problems of a complex level of cognition of a multi-component phenomenon of the cultural industry. The study of the phenomenon of the cultural industry involves a combination of approaches, as a result, the cultural industry appears as a certain way of producing cultural meanings, organized in accordance with the requirements of modernity and actively contributing to the transformation of the surrounding reality.

Keywords: interdisciplinarity, integration of the cultural industry, emergence.

For citation: Malshina N.A. Interdisciplinary basis for the integration of the modern cultural industry of the Russian Federation *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 59-65. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-59-65>

Междисциплинарный подход в исследовании характеризуется сглаживанием противоречий в идеях, методах и приемах исследования между науками, однако возникает проблема несовпадения понятийного аппарата даже смежных наук. В рамках междисциплинарного подхода происходит появление новых наук на стыках старых, формируется процесс объединения интеграция научного знания.

Интерпретация «междисциплинарного подхода в исследованиях» [8] основана на «отношении между системами дисциплинарного знания в процессе интеграции и дифференциации наук и коллективные формы работы ученых в разных областях знания по исследованию одного и того же объекта» [8, с. 33]. Эффективное развитие понятийного аппарата возможно только благодаря четкой ответственности за терминологию и методологию исследования при межуровневой циркуляции терминов. Многообразие определений интеграции, так же не способствует пониманию специфике применения интеграционного подхода к индустрии культуры. Так под «интеграционным подходом понимается методологический подход, сущность которого в целостном объединении (интеграции) ранее разобщенных однородных и разнородных компонентов» [11]. Центральным поняти-

ем всего разнообразия определений интеграционного подхода является «интеграция (от лат. *integer* – целый, *integratio* – восстановление, восполнение) целостное объединение разобщенных (однородных и разнородных) компонентов» [9]. Современное рассмотрение культурологи как интеграционной научной дисциплиной, трактует «интеграцию» как восстановление, процесс сближения и установления связей между науками. В культурном пространстве «интеграция» трактуется как процесс взаимосвязи, взаимопроникновения и сближения культур.

Следовательно, интеграционный подход – «методологический подход, ориентирующий субъектов на целостное объединение (интеграцию) каких-либо компонентов при решении стратегических и тактических задач сферы деятельности» [4]. Интеграция заключает в своем понятийном поле феномены, процессы их многообразных общественных сфер.

Также, определяют основные подвиды интеграционного подхода по критерию направленности исследования «интегративно-модульный» [12]; «интегративно-проектный подход» [11]; «интегративно-аксиологический подход» [13]; «проблемно-интегративный подход» [15]; «интегративно-компетентностный подход» [11]; «интегративно-гуманитарный подход» [11].



При трактовке индустрии культуры как суботрасли экономики культуры под «интеграционным подходом понимается усиление взаимосвязей между подсистемами, стадиями жизненного цикла объекта управления, уровнями управления по вертикали, субъектами управления по горизонтали» [10].

В управлении «термин *интеграция* углубление сотрудничества субъектов управления, их объединение, углубление взаимодействия и взаимосвязей между компонентами системы управления» [14].

Выделяют основные виды: «*вертикальная; горизонтальная; диагональная; мультисекторная и мультимедийная интеграции индустрии культуры*» [7, с.165]. При интеграционном подходе объединение таких составных частей процесса происходит на основе *информационного* взаимодействия. Ведущей идеей интеграционного подхода как полифункционального феномена является идея объективного влияния интеграционных процессов науки, культуры, технологии, экономике, образовании, но с учетом специфики каждого участника. Современные интеграционные процессы представляют собой динамику системы, в которой возникают новые формы взаимодействий, а самостоятельность элементов при этом снижается.

При оценке функционирования интеграционных процессов в индустрии культуры приоритетность получает социально-культурная значимость перед экономической. Однако, на практике баланса между столь противоположными направлениями деятельности очень сложно достичь. Поэтому максимизация эффекта синергии для участников интеграционного процесса индустрии культуры возможно только при условии минимизации объема входных материальных ресурсов участников. Применение интеграционных процессов

в индустрии культуры координирует даже противоположные ресурсопотоки.

Интеграционный подход к индустрии культуры как суботрасли экономики представляет собой объединение компетенций по удовлетворению потребностей конкретного субъекта культурной деятельности. Выбор культурных потребностей зависит от уровня микросреды потребителя как личности, его «культурных и ключевых компетенций».

Внедрение интеграционных процессов в индустрии культуры обеспечивает положительные социальные, политические и финансовые стороны, что дает эффект от сокращения управленческих действий и увеличивает темп роста и обеспечивает привлекательность инвестиционного климата индустрии культуры субъектов РФ.

Интеграция потоков ресурсов образует базу услуг культуры, формируя масштабные объединительные интегральные процессы с учетом их целевых показателей и содержания соответственно оказываемым видам услуг культуры. Составляющие интегрального процесса находятся в постоянном динамичном равновесии, а также в корреляционной зависимости от вида предоставляемых услуг культуры. *Надотраслевые информационные технологии индустрии культуры*, мобилизуют потенциал такие противоположных сфер деятельности, как креатив и финансы, культура и бизнес, творчество и государство. Диалог ресурсопотоковых процессов противоположных сфер деятельности на основе «*надотраслевых информационных технологий*» становятся новой методологической базой индустрии культуры, формируя новую парадигму развития» [3, с. 21]. *Интегрированные межотраслевые технологии индустрии культуры* характеризуются меньшими объемами выпуска и большей себестоимостью услуг и товаров культуры.



Отраслевые технологии индустрии культуры занимают последнее место по объединяющему масштабу, так действуют внутри суботраслей индустрии культуры.

В соответствии с авторской «классификацией услуг культуры на пассивные и активные» [7, с. 164], различаются «два вида развития информационных технологий в индустрии культуры *пассивная и активная*» [6, с. 60].

Применение информационных технологий в индустрии культуры РФ порождает эффект самоорганизации сложных систем, с последующей возможностью прогнозирования результатов за счет отклика в конкретном промежутки времени от конкретного потребителя.

Исходя из проделанного анализа разнообразия подходов к исследованию столь многосоставного явления как индустрия культуры представляется необходимым отказаться от выработки универсального подхода и использовать компоненты разных методологических подходов к исследованию, руководствуясь спецификой конкретной суботрасли индустрии культуры и потребностями изменчивой внешней среды. Рассмотрение индустрии культуры одновременно и в качестве научного феномена и в качестве практико-ориентированной формы человеческой деятельности и в качестве объекта философских, культурологических, социологических, статистических, семиотических, информационных и экономических исследований, требует возможности полноценного функционирования и гибкого механизма развития всего разнообразия индустрии культуры. Что может быть реализовано в новой интегральной модели индустрии культуры.

Междисциплинарность как методологическая основа анализа индустрии культуры рассматривает ее как интегрирующую

многообразные данные сферу деятельности, анализирующую социально-экономические и культурные феномены с целью выявления их предпосылок возникновения, закономерностей развития, динамики, особенностей функционирования, раскрытия базовых ценностных основ (*рисунок 1*).

Динамичный межуровневый взаимообмен происходит не только на основе понятий и методов, но и на основе обмена данными (базами данных), информационными ресурсowymi потоками, потоками знаний и достигает наивысшего проявления в виде творческого процесса как создания нового в материализованном или не материализованном виде результата. Возникающее свойство *эмерджентности* индустрии культуры, в данных условиях, это порождение управляемого процесса из хаоса возникающего, когда сущность обладает свойствами, которых ее части не имеют сами по себе, качеством или поведением, которые возникают только тогда элементы взаимодействуют в более широком объемном целом. Условием возникновения свойства эмерджентности является наличие *гладкой ровной внешней среды для процессов самоорганизации сложных структур*. Эмерджентные структуры рассматриваются как *паттерны*, возникающие в результате взаимодействий многих сущностей. Чтобы объяснить такие паттерны, можно было бы заключить, согласно Аристотелю, что «эмерджентные структуры отличаются от суммы их частей, исходя из предположения, что эмерджентный порядок не возникнет, если различные части просто взаимодействуют независимо друг от друга» [2].

Таким образом, для современной индустрии культуры не достаточны существующие классификации, а характерно динамичное перемещение терминов, мозаичный принцип построения понятийного аппарата. Под *мозаичным принципом в индустрии культуры*

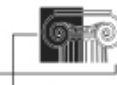


Рисунок 1. Уровни методологических (научно/методологических) исследований индустрии культуры

как многопланового явления автор понимает восприятие индустрии культуры как единого и целостного механизма, в котором все элементы, все суботрасли (концертная и театральная деятельность, киноиндустрия, культурно-досуговая деятельность, IT индустрия, музей и библиотеки и др.) взаимосвязаны, обусловлены и нет случайно возникающих и происходящих мероприятий, событий и изменений. Каждое формирующиеся новое направление культурной деятельности, новый субъект культуры, дополнительный элемент суботрасли (дополнительные или сопутствующие виды деятельности, услуг, товаров и т. Д.), знаний (просветительская и образовательная деятельность и др.) вносит более полное понимание событий и явлений всей индустрии культуры, дополняя общую систему культуры, делая её более красочной, как внесение нового фрагмента в мозаику. Данный принцип позволяет индустрии культуры адекватно отображать изменения потребностей и способностей внешней среды, сохраняя прочность внутренних связей, единство и непротиворечивость понятийного аппарата и целостность методологической основы индустрии культуры.

Принципиально новые возможности для активного пересечения границ, расширяет приемлемость норм, ценностей и стандартов и рынков. Индустрия культуры интегрирует накопленные знания в области смежных наук и сфер деятельности, исключая любую методологическую унификацию, в пользу методов способных решать задачи комплексного уровня познания многосоставного явления индустрии культуры. Комбинирование подходов в исследовании индустрии культуры, раскрывает ее как способ производства культурных ценностей, норм и смыслов, активно преобразующий окружающую реальность.

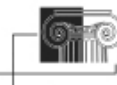


Список литературы

1. *Mal'shina N., Garnov A.P.* Modern principles analysis of resource flows in crisis conditions. Culture and creative industry. Сан-Франциско, 2020. 101 p.
2. *Аристотель.* Метафизика. Перевод с греческого П. Д. Первова и В. В. Розанова. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. 232 с.
3. *Баксанский О. Е., Емелин И. А.* Методология современного естественнонаучного образования и эпистемологический анархизм П. Фейерабенда // Проблемы современного образования. 2017. №2. С. 14-21
4. *Евтеев В. С.* Проблема разграничения понятий «интеграция», «междисциплинарная интеграция», «интеграция математического образования» // Вестник Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина. 2016. Т. 37. С. 223-230
5. *Магнус Я. Р.* Эконометрика. Начальный курс / Я.Р. Магнус, П.К. Катышев, А.А. Пересецкий. 6-е изд., перераб. доп. М.: Дело. 2004. 576 с.
6. *Мальшина Н. А.* Разработка модели новой парадигмы развития индустрии культуры // Научные исследования и разработки. Экономика фирмы. 2019. № 3. Том: 8. С. 52-60
7. *Мальшина Н. А.* Модель совершенствования управления потоковыми процессами в интегрированных сервисных комплексах // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Экономика. Управление. Право. 2014. Т. 14. № 1-2. С. 163-166.
8. *Мирский Э. М.* Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки. М. 1980. 243 с.
9. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Под редакцией В. С. Стёпина. М.: Мысль, 2001. Т 1. 744 с. / 634,[2]с. / 692,[2]с. / 736 с.
10. *Олянич Д. В.* Теория организации / Д. В. Олянич и др. — Ростов н/Д: Феникс, 2008. 408 с.
11. *Пак М. С.* Теоретические основы интегративного подхода в процессе химической подготовки учащихся профтехучилищ: Автореф... дисс. д-ра пед. наук. Л., 1991.
12. *Пак М.С., Злотников Э.Г., Ласточкин А.Н.* Концепция интегративно-модульного обучения химии на подготовительном отделении педвуза // Педагогика новому веку: идеи на будущее. СПб.: Образование; Культура, 2000. С.20-32.
13. *Пак М.С., Фадеев Г.Н., Куанышева И.Б.* Интегративно-аксиологический аспект послевузовской подготовки учителя // Материалы Герценовских чтений, 17-19 мая 2000 г. СПб., Изд-во РГПУ, 2000. С.117- 118
14. *Фатхутдинов Р. А.* Инновационный менеджмент. учебник для вузов Издательство: Питер, 2011. 448 с.
15. *Шаталов М.А.* Система методической подготовки учителя химии на основе проблемно-интегративного подхода. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2004. 42 с.

References

1. *Mal'shina N., Garnov A.P.* Modern principles analysis of resource flows in crisis conditions. Culture and creative industry. San Francisco, 2020. 101 p.
2. *Aristotle.* Metaphysics. Translated from the Greek by P. D. Pervov and V. V. Rozanov. M.: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas, 2006. 232 p. (In Russ.)
3. *Baksansky O. E., Emelin I. A.* Methodology of modern natural science education and epistemological anarchism of P. Feyerabend // Problems of modern education. 2017. No.2. pp. 14-21. (In Russ.)
4. *Evtcev V. S.* The problem of differentiation of the concepts of “integration”, “interdisciplinary integration”, “integration of mathematical education” // Bulletin of the Yelets State University named after I. A. Bunin. 2016. Vol. 37. pp. 223-230. (In Russ.)
5. *Magnus Ya. R.* Econometrics. Initial course / J.R. Magnus, P.K. Katyshev, A.A. Peresetsky. 6th ed., reprint of the add. M.: Case. 2004. 576 p. (In Russ.)



6. *Malshina N. A.* Development of a model of a new paradigm for the development of the culture industry // Scientific research and development. The economics of the firm. 2019. No. 3. Volume: 8. pp. 52-60. (In Russ.)
7. *Malshina N. A.* Model of improving control of flow processes in integrated service complexes // *Izvestiya Saratov University. A new series. Series: Economics. Management. Right.* 2014. Vol. 14. No. 1-2. pp. 163-166. (In Russ.)
8. *Mirsky E. M.* Interdisciplinary research and disciplinary organization of science. M. 1980. 243 p. (In Russ.)
9. The New Philosophical Encyclopedia: in 4 vols. Edited by V. S. Stepin. M.: Mysl, 2001. T 1. 744 p. / 634,[2]p. / 692,[2]p. / 736 p. (In Russ.)
10. *Olyanich D. V.* Theory of organization / D. V. Olyanich et al. — Rostov n/A: Phoenix, 2008. 408 p. (In Russ.)
11. *Pak M. S.* Theoretical foundations of an integrative approach in the process of chemical preparation of students of vocational schools: Abstract of the dissertation of the Doctor of pedagogical Sciences. L., 1991. (In Russ.)
12. *Pak M.S., Zlotnikov E.G., Lastochkin A.N.* The concept of integrative-modular chemistry education at the preparatory department of the pedagogical university // *Pedagogy for the new century: ideas for the future.* St. Petersburg: Education; Culture, 2000. pp.20-32. (In Russ.)
13. *Pak M.S., Fadeev G.N., Kuanysheva I.B.* Integrative-axiological aspect of postgraduate teacher training // *Materials of Herzen readings, May 17-19, 2000, St. Petersburg, Publishing House of RSPU, 2000.* pp.117-118. (In Russ.)
14. *Fatkhutdinov R. A.* Innovation management. textbook for universities Publishing House: St. Petersburg, 2011. 448 p. (In Russ.)
15. *Shatalov M.A.* The system of methodical training of a chemistry teacher based on a problem-integrative approach. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Pedagogical Sciences / A.I. Herzen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg, 2004. 42 p. (In Russ.)

Поступила в редакцию 06.12.2021

*



КУЛЬТУРА КОММЕМОРАЦИИ В КРЕАТИВНОМ ГОРОДЕ: ЗАКОНОМЕРНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

УДК 304.442 : 721

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-66-73>

О. М. Соколова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Республика Беларусь,
e-mail: red-otdel@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются критерии концепта «город», представленные в работах исследователей городского пространства. В контексте практик коммеморации выявляются приоритеты в формировании культурного пространства креативного города, потенциальные возможности для ревитализации прошлого в городской среде с целью ее обновления, модернизации и дальнейшего развития. Раскрываются актуальные тенденции гуманизации городского пространства в ракурсе идеи права на город, подразумевающей в том числе участие местного городского сообщества в создании мест памяти, реализацию деятельного патриотизма. Подчеркивается значимость использования возможностей интеграции искусства в городскую среду. Проблематика культуры коммеморации исследуется как часть государственной культурной политики, направленной на сплочение, формирование общегражданской идентичности, прогрессивное общественное развитие и позитивное позиционирование в системе международных отношений.

Ключевые слова: культура коммеморации, креативный город, государственная культурная политика, коммеморативные практики, памятник, потенциал, городское пространство.

Для цитирования: Соколова О. М. Культура коммеморации в креативном городе: закономерности и перспективы развития // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 66-73. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-66-73>

CULTURE OF COMMEMORATION IN A CREATIVE CITY: REGULARITIES AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Olga M. Sokolova

The Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Republic of Belarus,
e-mail: red-otdel@mail.ru

Abstract: The article examines the criteria for the concept of “city” presented in the works of researchers of urban space. In the context of commemoration practices, priorities are identified in the formation of the cultural space of a creative city, potential opportunities for revitalizing the past in the urban environment

СОКОЛОВА ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА – кандидат культурологии, начальник отдела редакционно-издательской и полиграфической работы, доцент кафедры культурологии Белорусского государственного университета культуры и искусств

SOKOLOVA OLGA MIKHAILOVNA – PhD in Cultural Studies, Head of the Department of Editorial, Publishing and Printing Work, Associate Professor at the Department of Culturology, the Belarusian State University of Culture and Arts

© Соколова О. М., 2021



with the aim of its renewal, modernization and further development. The article reveals the current tendencies of humanization of urban space from the perspective of the idea of the right to the city, which implies, among other things, the participation of the local urban community in the creation of places of memory, the implementation of active patriotism. The importance of using the possibilities of integrating art into the urban environment is emphasized. The issue of commemoration culture is studied as part of the state cultural policy aimed at cohesion, the formation of a common civic identity, progressive social development and positive positioning in the system of international relations.

Keywords: culture of commemoration, creative city, state cultural policy, commemorative practices, monument, potential, urban space.

For citation: Sokolova O. M. Culture of commemoration in a creative city: regularities and development prospects. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 66-73. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-66-73>

Развитие в городе во многом обусловлено идейным обоснованием его пространства, исходящим из определения концепта «город». Формирование культуры коммеморации (от лат. *commemoratio* – напоминание), или культуры увековечения, зависит от осознания того, что делает город городом. Коммеморация в городском пространстве осуществляется во взаимосвязи с интерпретацией ответа на вопрос: как должен мыслиться город, чтобы в нем воспроизводились коммеморативные практики (практики увековечения в виде памятников, топонимов, памятных дат и пр.).

Характеристика понятия «город» определяется исследователями в зависимости от целеполагания, социальных ориентиров и методологических позиций.

В основу типологии городов Макса Вебера положено экономическое понимание города, т. е. классификация по преобладающему экономическому компоненту (город потребителей, город производителей, торговый город) [2].

Льюис Мамфорд обращал внимание на такие основополагающие критерии, как воспроизводство культуры, воспроизводство культа, происходящие в процессе развития общества видоизменения символов, культурных форм, эстетических замыслов и их художественного воплощения, т. е. на приоритет культурной функции в организации городской морфоло-

гии. Исследователь выдвинул гипотезу, что основой развития человека послужило создание важных типов символического выражения, а не более эффективных орудий труда. Среди факторов, которые предшествовали появлению городов, он называл необходимость регулярно возвращаться к захоронениям, священным строениям, церемониальным, сакральным местам [11,12].

Луис Вирт в качестве существенной характеристики города выделял критерий разнообразия: «...город все больше становится не просто местом, где современный человек живет и работает, но и стимулирующим и регулирующим центром экономической, политической и культурной жизни, вовлекающим в свою орбиту самые отдаленные сообщества земного шара и соединяющим в единый космос разные территории, народы и виды деятельности» [3, с. 93-94].

В. Л. Глазычев среди основных показателей города называл наличие общих пространств, городских сообществ, наполняющих общие пространства, а также городского права и самоуправления [4].

Поиск взаимосвязей между физическим, символическим и социальным пространствами в контексте социально-пространственного подхода к осмыслению города отражен в ряде концепций, в которых постулирует-



ся преобразовательная функция культуры по отношению к городскому пространству, таких как «места памяти» Пьера Нора, «третьи места» Рэя Ольденбурга («промежуточные пространства» в классической городской социологии), «не-места» Марка Оже. Марк Оже полагает, что «понятие “пространства” само по себе более абстрактно, чем понятие “места”, которое как минимум отсылает нас к событию (имевшее место), мифу (который, говорят, имел место) или истории (большим значимым местам)» [8, с. 38].

Концепция креативного города, разрабатываемая теоретиками с конца 1980-х гг., а в 2000-е гг. активно развиваемая Чарльзом Лэндри, основана на задействовании историко-культурной уникальности места как ресурса реновации территорий. В современном креативном городе прошлое становится ресурсом и для творческо-интеллектуальной рефлексии (стрит-арт, монументальное искусство и др.), и для извлечения экономической прибыли (туризм, джентрификация и др.), и для организации досуга (исторические реконструкции, фестивали и др.), и для обоснования идеологии и политических амбиций. Бережное отношение к истории города как к одной из базовых ценностей является практической необходимостью в создании его уникального образа [5].

В контексте актуальных тенденций гуманизации городской среды, выявления уникальности и своеобразия культуры возрастает значение коммеморативных практик. По оценке Чарльза Лэндри, «культурное наследие и современное искусство по всему миру становятся инструментом обновления городов. ... мы черпаем вдохновение в старинных зданиях, вещах, традициях, ценностях, навыках. Культура помогает найти опору, ощутить корни, показывает нам, что

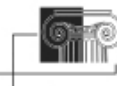
мы откуда-то пришли, что у нас есть история. Культура помогает обрести уверенность, чувство стабильности и безопасности в меняющемся мире. Культурное наследие – это не просто старинные здания, а своего рода доспехи всех культурных ресурсов, которые демонстрируют уникальность и своеобразие места» [6, с. 75].

Коммеморация как часть государственной культурной политики в ракурсе системы действий по сохранению памяти представляется определяющим условием приращения объектов историко-культурного наследия и креативным ресурсом, способствующим формированию уникального культурного ландшафта. В систему государственной политики памяти интегрируются празднование юбилеев и памятных дат, установка монументов, наименование улиц и пр.

Проблемы адаптивности стратегий коммеморации к национальным интересам, манипуляции образами прошлого, вопросы эффективной культурной политики, которая способствует включению культурного наследия города в его социально-экономическое развитие, отношения к монументам, мемориальной скульптуре и памяти вызывают дискуссии, «конфликты памяти», информационные войны. В современных условиях концептуальное обоснование процессов коммеморации может послужить фундаментом нивелирования противоречий, устойчивого развития, межпоколенческой преемственности морально-этических ценностей.

Разработка эффективной системы действий по использованию коммеморативных практик и управлению ими предопределяет постановку ряда следующих задач:

- гуманизация общественных городских пространств;
- выявление уникальности места;



- трансляция множественных смыслов национальной, региональной и локальной духовной культуры;

- формирование ценностных ориентаций и моделей поведения;

- развитие деятельного патриотизма, единого гражданского самосознания.

Гуманизация общественных пространств отсылает к концепту «право на город», предложенному Анри Лефевром в 1960-е гг.

В международных программах по содействию устойчивому развитию населенных пунктов право на город включено в список прав на предметы первой необходимости наравне с правом на жилье и чистой водой, определено как драйвер продвижения инклюзивности и установления справедливых отношений в обществе. В Новой программе развития городов (2016) декларируются поддержка использования культурного наследия в интересах устойчивого городского развития и признание его роли в стимулировании участия и ответственности; содействие новаторскому и устойчивому использованию архитектурных памятников и объектов с целью создания дополнительной стоимости, уважительной реставрации и адаптации; вовлечение коренных народов и местных общин в популяризацию и распространение знаний об объектах материального и нематериального культурного наследия и сохранение традиционных форм самовыражения и языков, в том числе путем использования новых технологий и методов [7, с. 36].

Ценности и принципы устойчивого развития постепенно инкорпорируются в городское пространство, обуславливая в том числе перспективы развития коммеморативной культуры.

В контексте гуманизации пространства и права на город памятники создаются

по инициативе местных жителей, когда общество на местном уровне решает, кто из исторических личностей заслуживает включения в местный нарратив и каким образом его воплощать. Критерии ценности того или иного памятника определяются каждым новым поколением, которое «проживает историю своим собственным способом, усматривая разные детали и их взаимозависимость в прошлом. При этом нельзя сказать, что взгляд на историю из начала XX века менее объективный, чем из конца этого столетия, история как нарратив каждый раз пересоздается в новой объективности» [1, с. 19]. Выявление уникальности места может обосновываться не только исторической ценностью, но и ценностью ментальной – культурных особенностей локального сообщества.

Кроме коммеморативных практик, осуществляемых на уровне национальной и региональной духовной культуры, идет поиск по выявлению местной специфики, локальной души города (духа места, гения места). Помимо широко используемых образов-брендов для раскрытия потенциала места, туристической аттрактивности учитываются способные работать на образ территории дополнительные вспомогательные инструменты.

Например, популяризируемые образы Адама Мицкевича в Новогрудке, Марка Шагала в Витебске пополняются нарративами о местных уникальных особенностях комплементарного характера. В 2011–2012 г. сотрудниками Новогрудского райисполкома в процессе изучения архивных документов по истории города были найдены воспоминания белорусского историка и археолога М. А. Ткачева. Выяснилось, что в 1969 г. во время съемок фильма Виктора Турова «Сыновья уходят в бой» в Новогрудке и его окрестностях (в д. Литовка) провели несколько недель,



в том числе посетили раскопки на Замковой горе Владимир Высоцкий и Марина Влади. Знаменитый бард написал здесь несколько песен, среди которых посвященная Влади «Лирическая» и песни военного цикла («Он не вернулся из боя», «Песня о земле», «Сыновья уходят в бой»). В городе был открыт памятник Владимиру Высоцкому (2012), его именем назван сквер, в котором, по местной легенде, артист исполнял свои песни. В гостинице, где останавливались Высоцкий и Влади, создана мемориальная комната (2016). Ежегодно с 2014 г. в Литовке проводится региональный фестиваль-конкурс бардовской песни памяти артиста «Музыка сердец».

В концепции мемориализации все более широкое распространение получает символический ресурс, используемый в разных формах, таких как брендинг, паблик-арт и др.

В Витебске фасады зданий украшают граффити-портреты Марка Шагала (2015) и Казимира Малевича (2016); в здании Витебского народного художественного училища (ВНХУ), где работали художники, открыли уникальный интерактивный музей истории ВНХУ (2018). Возле музея, вдоль улицы Марка Шагала создано уникальное художественное пространство – в оформлении фасадов жилых домов использованы футуристические полотна, цитаты художников. Цитаты Шагала украшают забор по улице Покровской.

Реализация проектов интеграции искусства в городскую среду позволяет подчеркнуть историко-культурный смысл конкретных мест, создавая пространства, отражающие своеобразие культуры города.

Знаковое свойство коммеморативных практик – учитывать способность памятников работать на образ территории и эмоциональное восприятие места. Скульптурная композиция «Витебский великан» в честь уро-

женца Витебщины Ф. А. Махнова (1878-1912) – по ряду сведений самого высокого в истории человека – установлена в городском сквере на пешеходной улице (2018), что добавляет пространству индивидуальность, делает город интересным и живым.

В ракурсе перечисленных тенденций следует сказать о практике создания памятников, предполагающих взаимодействие, тогда как традиционно памятники – это отчужденные сакральные объекты, предназначенные для отправления социальных практик: проведения ритуальных праздничных церемоний, официальных мероприятий и т. п. Многие современные объекты монументального и монументально-декоративного искусства, установленные в скверах, парках, на бульварах, служат для эстетизации пространства как важного ресурса повседневной жизни.

Наряду с правом участия в практиках по увековечению, включающим также право выбора того, что увековечивается, реализация права на город обеспечивается свободным доступом к историко-культурным ценностям, что на практике соблюдается не всегда (например, когда памятники расположены на территории учреждений и предприятий), вступая в противоречие с идеей открытости и доступности общественных пространств.

Во взаимосвязи с задачами гуманизации городских пространств, выявления уникальности места, трансляции множественных смыслов национальной, региональной и локальной духовной культуры в контексте концепции коммеморации решаются задачи воспитания, формирования ценностных ориентаций и моделей поведения, развития деятельного патриотизма.

Мини-музей миниатюр «Утраченное наследие» создан в центре Новогрудка под открытым небом (в 2018 г. – 9 экспонатов,



в 2020 г. – 12). Макеты выполнены школьниками, которые проводили краеведческие исследования, собирая сведения об архитектурных памятниках Новогрудчины. Восстановление в миниатюре памятников утраченным архитектурным сооружениям не только используется как инструмент модернизации территории, но и способствует формированию нового качества исторического сознания.

Как отмечает М. Л. Шуб, «в основе коммемораций лежит глубокий педагогический, воспитательно-образовательный потенциал, реализация которого позволяет решать важные нравственные задачи, стоящие перед обществом в тот или иной период его развития. Когда общество или отдельная группа принимают решение о сохранении в коллективной памяти того или иного события или личности, они одновременно принимают решение и о формировании определенных ценностных ориентаций и моделей поведения у своих современников и потомков» [10, с. 80].

Важным компонентом современных коммеморативных практик в дискурсе государственной культурной политики продолжают оставаться события Великой Отечественной войны. В истории Беларуси – это одно из ключевых событий и важный компонент политики национальной памяти. С событиями периода Великой Отечественной войны связаны государственные праздники, такие как День Победы 9 мая, День Независимости Республики Беларусь 3 июля – день освобождения Минска в 1944 г. от нацистских оккупантов. Мемориальная скульптура, посвященная Победе, в аспекте традиций и актуальных задач мемориальной политики играет важную социальную роль в патриотическом воспитании, формировании и обосновании идентичности.

Для развития потенциала современных городов особенно важен историко-культурный

контекст. Как отмечает Т. Н. Суминова, «одной из главных функций города как драйвера развития экономики страны и конкретных сфер деятельности является механизм трансляции культурного наследия, образов/стилей/культуры жизни» [9, с. 93].

Перспективные тенденции модернизации и реновации городской среды посредством коммеморативных практик включают следующие направления и аспекты деятельности:

- сохранение историко-культурного наследия как средства гуманизации городской среды;
- создание социально-эстетической информативности среды;
- использование городской администрацией историко-культурного потенциала города, его символического ресурса (памятные события, исторические даты, легенды, значимые личности, символы города, образ города) с опорой на мнение специалистов, общественное обсуждение, привязкой к местности;
- осознанная коммеморация событий и исторических личностей, продуманное, качественное проектирование смыслово насыщенных культурных городских ландшафтов, в которых памятник гармонично связан с окружающей средой и участвует в создании ее индивидуального образа;
- выявление новых качеств историко-культурного наследия, локального своеобразия, «духа места» средствами публич-арта;
- улучшение эстетических качеств пространства посредством включения дополнительных объектов, отражающих особенности истории, местных традиций, локальной специфики пространства;
- расширение круга специалистов, работающих в сфере городского маркетинга;
- поддержка проектов, увязанных с идентичностью города;



- привлечение историков, культурологов, географов, других профессионалов из различных областей, широкой общественности, всех тех, кто заинтересован в эффективном решении задач по сохранению памяти, к подготовке основополагающих документов в этой сфере, к разработке и обсуждению проектов, принятию коллегиальных решений.

Таким образом, сегодня трансформация коммеморативных практик происходит

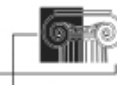
в зависимости от изменения подхода к городу, который понимается как потенция – способность стать креативным пространством. Постоянно обновляемая и видоизменяемая городская среда, в которой осознанно задействуются социокультурные особенности развития территории, осуществляется продуманная коммеморация событий и исторических личностей, способна отражать и сохранять «дух места».

Список литературы

1. Вахштайн В. С. Коллективная память как ресурс концептуализации публичных и частных пространств в мегаполисе / Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Москва, 2018. 38 с.
2. Вебер М. Город // История хозяйства. Город : перевод с немецкого / под редакцией И. Гревса ; комментарии Н. Саркитова, Г. Кучкова. Москва : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2001. С. 334–486.
3. Вирт Л. Урбанизм как образ жизни // Избранные работы по социологии / перевод с английского В. Г. Николаева. Москва : ИНИОН, 2005. С. 93–118.
4. Глазычев В. Л. Политическая экономия города. Москва : Изд-во «Дело» АНХ, 2009. 192 с.
5. Линч К. Образ города / перевод с английского В. Л. Глазычев ; редактор А. В. Иконников. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.
6. Лэндри Ч. Креативный город : перевод с английского. Москва : Классика-XXI, 2006. 399 с.
7. Новая программа развития городов : принята на Конференции Организации Объединенных Наций по жилью и устойчивому городскому развитию (Хабитат III), 20 октября 2016 г., г. Кито ; одобрена на 68-м пленарном заседании Генеральной Ассамблеи Организации Объединенных Наций 23 декабря 2016 г. URL: <https://uploads.habitat3.org/hb3/NUA-Russian.pdf> (дата обращения: 24.08.2021).
8. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / перевод с французского А. Ю. Коннова. Москва : НЛО, 2017. 55 с.
9. Суминова Т. Н. Город в контексте экономики впечатлений // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 5 (97). С. 90–96. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2020-597-90-96>
10. Шуб М. Л. Современные коммеморативные практики: образовательный и воспитательный потенциал // Челябинский гуманитарий. 2016. № 3 (36). С. 80–87.
11. Mumford L. (1961) *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York : Harcourt, Brace & World. IX, 657 p.
12. Mumford L. (1970) *The Culture of Cities*. San Diego ; New York ; London : A Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. 586 p.

References

1. Vakhshstein V. S. *Collective memory as a resource for conceptualizing public and private spaces in a metropolis*. Moscow, 2018. 38 p. (In Russ.).
2. Weber M. City. In Weber M. *History of the economy. City*. Moscow, Publishing House “KANON-press-C”, “Kuchkovo field”, 2001. Pp. 334–486. (In Russ.).
3. Wirth L. Urbanism as a way of life. In Wirth L. *Selected works on sociology*. Moscow, INION Publishers, 2005. Pp. 93–118. (In Russ.).



4. Glazychev V. L. *Political economy of the city*. Moscow, Publishing House “Delo” ANKh, 2009. 192 p. (In Russ.).
5. Lynch K. *Image of the city*. Moscow, Publishing House “Stroyizdat”, 1982. 328 p. (In Russ.).
6. Landry C. *Creative city*. Moscow, Publishing House “Classic-XXI”, 2006. 399 p. (In Russ.).
7. New Urban Development Program. URL: <https://uploads.habitat3.org/hb3/NUA-Russian.pdf> (date of access: 24.08.2021). (In Russ.).
8. Augé M. *No-place. An Introduction to Hypermodern Anthropology*. Moscow, New Literary Observer Publishing house, 2017. 55 p. (In Russ.).
9. Suminova T. N. The city in the context of the economy of impressions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2020, no. 5 (97), pp. 90-96. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2020-597-90-96>
10. Shub M. L. Modern commemorative practitioners: educational potential. *Chelyabinsk Humanities*. 2016, no. 3 (36), pp. 80-87. (In Russ.).
11. Mumford L. (1961) *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York, Harcourt, Brace & World. IX, 657 p.
12. Mumford L. (1970) *The Culture of Cities*. San Diego ; New York ; London, A Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. 586 p.

Поступила в редакцию 02.12.2021

*



СМАРТФОН И ЕГО РОЛЬ В НАШЕЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

УДК 004.5 : 316.77 : 621.395.721.5

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-74-81>

А. А. Айвазян

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Российская Федерация
e-mail: aivazova.anait@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена одной из самых актуальных проблем на сегодняшний день — влиянию информационно-коммуникационных технологий на нашу повседневность. В последние десятилетия наша обыденность под давлением научно-технического прогресса претерпела радикальные модификации, которые требуют тщательного анализа и понимания. В рамках новой исторической перспективы главным атрибутом, который знаменует собой уже наступившие перемены в жизни современного человека, является смартфон. Смартфон сегодня — это неотъемлемый инструмент для выполнения повседневных задач, в связи с тесным взаимодействием с коммуникационными средствами наша обыденность трансформируется, меняется структура нашей повседневности, формы взаимодействия и многие другие сферы человеческой жизнедеятельности. В данной статье произведена попытка проанализировать степень трансформации современного общества в связи с влиянием информационно-коммуникационных технологий.

Ключевые слова. Повседневность, информационно-коммуникационные устройства, смартфон, трансформация повседневности, научно-технический прогресс, искусственный интеллект, гаджеты, цифровизация.

Для цитирования: Айвазян А.А. Смартфон и его роль в нашей повседневности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 74-81. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-74-81>

SMARTPHONE AND ITS ROLE IN OUR EVERYDAY

Anna A. Aivazian

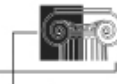
Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russian Federation
e-mail: aivazova.anait@mail.ru

Abstract. The article is devoted to one of the most urgent problems today - the influence of information and communication technologies on our everyday life. In recent decades, our everyday life under the pressure of scientific and technological progress has undergone radical modifications that require careful analysis and understanding. Within the framework of a new historical perspective, the main attribute that marks the changes that have already occurred in the life of a modern person is a smartphone. A smartphone today is an indispensable tool for performing everyday tasks, due to close interaction with

АЙВАЗЯН АННА АРАРАТОВНА – аспирантка Южного федерального университета Института философии и социально-политических наук, профиль – теория и история культуры.

AIVAZIAN ANNA ARARATOVNA – postgraduate student of the Southern Federal University of the Institute of Philosophy and Socio-Political Sciences, profile - theory and history of culture.

© Айвазян А. А., 2021



communication tools, our everyday life is being transformed, the structure of our everyday life, forms of interaction and many other spheres of human activity are changing. This article attempts to analyze the degree of transformation of modern society in connection with the influence of information and communication technologies.

Keywords: Everyday life, information and communication devices, smartphone, transformation of everyday life, scientific and technological progress, artificial intelligence, gadgets, digitalization.

For citation: Aivazian A.A. Smartphone and its role in our everyday. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 74-81. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-74-81>

Придёт время, когда за мной не будут следить по телефону. В конце концов мой телефон будет следить за мной.

(Филип Дик)

Исследуя трансформацию современного общества, невозможно не обратить внимание на изменения, происходящие под давлением научно-технического прогресса. Скачок в сфере информационно-коммуникационных технологий изменил нашу жизнь до неузнаваемости, столкнув человечество лицом к лицу с искусственным интеллектом. Ещё несколько десятков лет назад подобные технологии можно было встретить лишь на страницах произведений самых смелых фантастов, а сегодня — это наша обыденная реальность.

Новая реальность, как и предыдущие исторические эпохи человеческого прошлого, знаменует собой перемены: новые обстоятельства, социальные нормы и мировоззренческие установки. Большинство исследователей считает, что природа человека на протяжении многих тысячелетий остается неизменной, и главной функцией человека была и есть трансформация окружающей нас реальности, то есть созидание культуры. С этим аргументом сложно поспорить, но мы не можем отрицать тот факт, что инструменты для трансформации окружающей нас реальности в той или иной степени влияют на нашу повседневность, трансформируют

многие социокультурные аспекты и оставляют неизгладимый след для дальнейшей перспективы развития общества. Английский футуролог Ричард Уотсон утверждает: «Я прекрасно осознаю и принимаю аргумент, что мы тысячелетиями использовали различные технологии, чтобы изменить окружающую нас реальность — мы создали инструменты, а затем инструменты сформировали нас такими, какие мы есть, — но сейчас можно говорить о повсеместности, масштабе и степени влияния этих преобразований» [7, С - 23].

Сегодня мы можем отчетливо увидеть степень влияния современных технологий на нашу повседневность, которая является потенциальным источником обновления культуры. Одним из главных инструментов современной эпохи, который трансформировал нашу обыденность до неузнаваемости, является смартфон.

Новый атрибут повседневности

Каждый период в культуре отождествляется с определенным набором привычек и предметов, которые прививались к нам через обыденность: каждая вещь в вашем доме — это



результат непрерывного процесса культурной трансформации. В этом перманентном процессе модификации одни предметы были полностью заменены более усовершенствованными видами, а другие не имеют аналогов в прошлом. К беспрецедентным атрибутам повседневности, которые не имели аналогов в прошлом в бытовой реальности, можно отнести смартфон. О большом влиянии предметов повседневности на культуру писал ещё основатель Школы Анналов, французский историк – Фернан Бродель. Несмотря на то, что исследователь не считал материальную культуру единственной зоной влияния на человеческую бытийность, тем не менее Ф.Бродель отводил ей солидную роль в формировании общественного сознания.

Сегодня смартфон является неотъемлемой частью нашей повседневности, как отмечает старший научный сотрудник центра по изучению городов Лондонской школы экономики Адам Гринфилд: *«Где бы мы не находились, они [смартфоны] захватывают всё больше власти над социальным пространством, становясь уже не столько продолжением наших тел, сколько протезом, пересаженным прямо на них, своего рода сетевым организмом»* [3. С - 45]. Такое тесное взаимодействие со смартфоном не могло не интегрировать наши повседневные привычки в цифровой формат: личные фото, религиозные предметы, поздравительные открытки, любимые книги, коммуникации с друзьями и близкими и даже эмоции мутировали в цифровой формат. Адам Гринфилд отмечает, что, в связи с подобными цифровыми преобразованиями, наша повседневность начинает *дематериализоваться* и все её атрибуты лишаются материальной формы.

Главным датчиком записи нашей биографии является *смартфон*. Около двадцати лет назад самым страшным событием могла стать

потеря бумажника, однако трансформация нашей повседневности указывает на социокультурную модификацию. Сегодня страх потери бумажника не столь велик в сравнении с потерей вашего карманного гаджета, который, помимо денежных средств, хранит в себе намного больше информации, нежели обычный бумажник.

Карманные гаджеты практически полностью изменили структуру повседневности за считанные годы. Власть, которую они имеют над нами, очевидна. Конечно, эти приборы меняют природу социального взаимодействия и одной из главных проблем по мнению профессора социальных исследований в области науки и техники Массачусетского университета – Шерри Тёркл, становится разрыв между реальной и виртуальной жизнью. Для подтверждения своей теории Шерри Тёркл анализирует трансформацию современных методов коммуникации и способов их восприятия. Как утверждает исследователь, в связи с появлением смартфонов – индивид избегает нахождения в «реальном времени» и стремится к времяпрепровождению в своём идеальном цифровом мире. Профессор отмечает, что прежде всего это ярко отображается на современных студентах, которые, например, избегают прямых встреч с руководителем и предпочитают лишь электронные переписки, *«[...] когда я спрашиваю «почему?», они отвечают, что хотят, чтобы их вопросы были сформулированы идеально для того, чтобы получить идеальный ответ... Но мы не такие. Это алгоритмический взгляд на жизнь»* [11]. Исследователь заостряет своё внимание на проблеме виртуальных коммуникаций и замену живого собеседника в пользу экрана мобильного устройства. Как отмечает исследователь, современные коммуникационные технологии призваны для того, чтобы заменить



межчеловеческие отношения, на отношения с техническими средствами. Последствия этого не всегда хороши для человека, Самуэль Грингард – писатель, специализирующийся на новых технологиях, отмечает, что смартфоны способствуют снижению продолжительности концентрации внимания, об этой проблеме также писала Шерри Тёркл. Постоянное пребывание между виртуальным и реальным миром в итоге приводит к тому, что мы не способны полноценно оказаться ни в одном из них.

Даже самые ненавязчивые пользователи часто проводят время с вытянутой рукой, заглядывая в светящийся экран. Как утверждает английский футуролог Ричард Уотсон, *«мобильные устройства, особенно смартфоны, вторглись в ранее спокойное или частное пространство, и теперь мы больше времени проводим, глядя вниз (на экран), чем вокруг себя (друг на друга). Дружба и даже любовь становятся все более опосредованными, профильтрованными через экраны устройств, а реальный мир воспринимается как секонд-хенд»* [7, С - 33]. Мы перекаладываем большинство наших повседневных функций на кусок поликарбоната в кармане, отказываясь надеяться даже на свою собственную память — дни рождения родственников и друзей давно перекочевали в календарь телефона, ПИН-коды от денежных вкладов затерялись в заметках электронного органайзера. Без сомнения, можно сказать, что смартфон на сегодняшний день — самый главный атрибут нашей повседневности. Весь мир компактно поместился в одном маленьком устройстве и почти полностью его заменил. Но подобная неразрывная связь настораживает и заставляет задуматься о последствиях такой зависимости.

Как утверждает израильский экономист Дэн Ариэле, прежде всего трансформации,

связанные с внедрением коммуникационных технологий, ярко отобразились в нашей рабочей обыденности. Благодаря смартфонам современные компании стараются адаптировать модернизированные социальные нормы даже к взаимоотношениям со своими сотрудниками, и, в первую очередь, это касается смены условий оплаты труда и рабочего времени. До массового распространения коммуникационных технологий наше рабочее место ограничивалось лишь конкретным реальным пространством, где мы занимались той или иной рабочей деятельностью до определенного времени — существовало четкое разграничение между рабочим и нерабочим временем. В современных трудовых реалиях это разграничение перестало носить ярко выраженный характер — грань между рабочим и нерабочим временем практически полностью стерта, *«наши руководители хотят, чтобы мы думали о работе и за рулем машины по дороге домой, и в ванне перед сном. Они вручают нам ноутбуки, смартфоны для того, чтобы максимально сократить разрыв между рабочим местом и домом»* [1, С- 97]. Наша работа органично проникла в цифровые реалии. Компьютерные приложения были оптимизированы под стандарты компактных гаджетов, и теперь многие документы мы можем создавать и читать не на рабочем месте или даже находясь в отпуске. Безусловно, в этом есть свои плюсы, например, развитие многозадачности, повышение конкурентоспособности, приумножение уровня качества сферы обслуживания. Однако, это также вводит современного человека в состояние постоянной напряженности и тревожности.

В цифровом обществе мобильные устройства становятся обязательным атрибутом повседневности: традиционные таксопарки заменяются мобильными приложениями; целое



отделение банка и его сотрудники умещаются в мобильном банке; поход в государственное или муниципальное заведение требует обязательной регистрации в цифровых просторах интернета и т.д. Особенно остро необходимость гаджета в нашей повседневности актуализируется в эпоху пандемии Covid-19, так как без наличия QR-кода о вакцинации на вашем устройстве невозможно пройти в многие городские заведения. Однако, в результате это становится очередной попыткой проникновения в наше личное пространство и реализации некоего контроля даже на расстоянии.

Смартфон – инструмент для манипуляции?

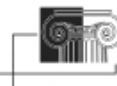
Изначально телефон и его функции не претендовали на абсолютную монополизацию нашей повседневности, то есть мобильное устройство выполняло исключительно коммуникационные функции — голосовые звонки и отправка текстовых сообщений. Однако, по мере расширения мобильного функционала обычное коммуникационное устройство мутировало из телефона (аппарата для передачи и приема звука), в смартфон (умный телефон) — гаджет, дополненный функциональностью мобильного телефона, что уже существенно меняет принцип его работы и роль данного продукта в нашей обыденности.

Одной из главных проблем зависимости от смартфона в наши дни становится стирание границ между публичной и частной жизнью, когда *«мы открыто меняем неприкосновенность частной жизни на удобство»* [3, С - 43]. Американский учёный в области визуализации данных и биометрических технологий, автор термина «виртуальная реальность» Джарон Ланье, утверждает следующее: *«Вещи, которые внезапно стали считаться нормой – тоталь-*

ная слежка и постоянные незаметные манипуляции – на самом деле негуманны, неэтичны, жестоки и опасны» [5, С- 9]. Телефон, лежащий в вашей сумке, не гарантирует абсолютной конфиденциальности. При скачивании любого приложения, вы подтверждаете, что ознакомились с пользовательским соглашением, которое регламентируется правом передачи ваших данных третьим лицам. Это всегда легко проверить при помощи одного элементарного эксперимента — если вы создадите аккаунт в каком-либо поисковом сервисе и согласитесь с тем, что ваши данные будут считываться алгоритмом, то в скором времени вы заметите целый список предлагаемых вам продуктов: от бытовых (косметика, техника, домашний текстиль, оказание медицинских услуг и т.п.) до интеллектуальных (книги, фильмы, музеи, музыка и т.п.). Алгоритм буквально изучает все ваши предпочтения. Например, если вы являетесь активным пользователем интернет-ресурса Яндекс, то, при поиске какого-либо жанра кино, поисковая система выведет целый ряд фильмов, которые в процентном соотношении, согласно ранее изученной истории поиска, подходят вам больше всего.

Такая зависимость от технологий не может не вызывать беспокойства. Когда многие процессы в обществе отныне прямо или косвенно связаны с гаджетами и с их производными продуктами, экономика, коммуникации, образование и многие другие сферы нашей жизнедеятельности формируют у человека склонность беспрекословно доверять искусственному интеллекту.

Проблема в том, что данные вашей повседневности ежеминутно считываются огромными корпорациями, которые заинтересованы в коммерциализации повседневности. Бесконтрольное развитие сетевых продуктов является способом максимального извлече-



ния выгоды и отсутствия сопутствующих стратегий по защите и безопасности данных. Безусловно, понятие приватности в нашей цифровой обыденности носит очень сомнительный характер, вся наша повседневность хранится в цифровом облаке, которое знает о нас абсолютно всё — предпочтения, вкусы, мировоззрение, политическую позицию, наш бюджет, местоположение, даже размер одежды, а в случае активного пользования — возраст, рост, вес и даже отпечаток вашего пальца. Как утверждает Джарон Ланье, *«все, кто зарегистрирован в социальных сетях, получают индивидуально подогнанные непрерывно меняющиеся стимулы, по крайней мере пока пользуются смартфонами. То, что раньше могло называться рекламой, сейчас следует расценивать как управление поведением в огромных масштабах»* [5, С - 8]. Джарон Ланье подчеркивает, что проблема заключается не в трансформации поведения как такового, а *«в беспощадном, роботизированном, абсолютно бессмысленном изменении поведения в угоду невидимым манипуляторам и бесстрастным алгоритмам»*. В свою очередь, «бесстрастные» алгоритмы интернета нацелены на заработок. Адам Гринфилд для подтверждения данного факта приводит в пример систему работы приложения Amazon. Он утверждает, что уже после обработки ваших данных, приложение, в зависимости от вашего экономического статуса, предлагает товар в соответствии с ценовой политикой предыдущих покупок. Например, если до этого вы позволяли себе череду дорогостоящих покупок, то система Amazon будет предлагать дорогостоящие товары, тщательно скрывая более бюджетную альтернативу. Здесь мнение А.Гринфилда частично совпадает со взглядами Д. Ланье, британский исследователь утверждает, что гаджеты — это прежде всего способ

эксплуатации повседневности для получения максимальной выгоды и изучения спроса *«мы становимся зависимы от доступа к сети при выполнении повседневных задач»* [3, С - 38], а в свою очередь *«зависимость постепенно превращает вас в зомби, а зомби не обладают свободой воли»* [5, С - 27]. Такая нацеленность воспитывает общество потребления, о котором еще во второй половине XX века писал французский социолог Жан Бодрийяр. По мнению Ж. Бодрийяра, в современном обществе не существует человека, который бы самостоятельно осуществил рациональный выбор, чаще всего этот выбор продиктован и создаёт иллюзию рационального выбора и свободы.

Потребительство стало ядром нашей повседневности. Исследователи задаются вопросом: а настоящая ли эта свобода были действительно колонизация нашей повседневности и имитация общества изобилия? Немецкий футуролог Герд Леонгард считает, что человечество на пути своего технократизма вступит на тропу «слепой подчинённости» — отказа от самостоятельности, субъективности и критического мышления, в пользу «глобального цифрового феодализма» и мнимой свободы.

Заключение

Целью данной статьи являлась попытка указать на очевидные трансформации в повседневности в связи с распространением современных информационно-коммуникационных устройств. Главным атрибутом современной повседневности, согласно проведенному исследованию, является смартфон. Исходя из анализа литературы по данной тематике, установлено, что повседневность современного человека претерпевает радикальные трансформации в следующих аспектах:



1) Сфера межличностных отношений (трансформация коммуникаций, оцифровывание эмоций и т.д.);

2) Интеграция обыденных атрибутов повседневности в цифровой формат (личные фото, религиозные символы, денежные средства и т.д.);

3) Стирание границ между рабочем временем и личным пространством (постоянное подключение к рабочему процессу с помощью электронных носителей; невозможность полного отлучения от рабочего процесса);

4) Нарушение пользовательской (личной) конфиденциальности в пользу коммерциализации повседневности (стирание границ личного и публичного, «*мы открыто меняем неприкосновенность частной жизни на удобство*» [3, С - 43]);

5) Зависимость от доступа к сети при выполнении повседневных задач.

Тесное взаимодействием с гаджетами трансформирует обыденные привычки человека и «дематериализует повседневность». Помимо дематериализации повседневности, удалось определить, что человек в условиях современной цифровой эпохи, легко поддается влиянию и власти коммуникационных техно-

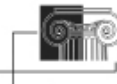
логий, отказывается от самостоятельности, субъективности и критического мышления, в пользу искусственного интеллекта.

Удалось выяснить, что бесконтрольное управление конфиденциальными данными без сопутствующих стратегий воспитывает общество, лишенное воли и свободы выбора, что может быть чревато развитием потребительского общества.

Стоит отметить, что само по себе изобретение смартфона является величайшим открытием человечества. Сегодня мы можем отправиться в любую точку земного шара, держа в руках прямоугольное устройство, подключенное к мировой паутине, изучать точные науки, прочесть любую желаемую книгу и справиться с большинством проблем, просто используя мобильное устройство. Но не все, что легко - полезно. Интеграция наших повседневных привычек в просторы цифры не всегда вызывает положительный эффект. Беспрекословное доверие к карманному гаджету и переключивание неvirtуальных функций на способности телефонного чипа в некотором смысле отрывает человека из мира реального, в котором индивид должен пребывать прежде всего, несмотря на масштабную виртуализацию.

Список литературы

1. Ариели Д. Предсказуемая иррациональность: Скрытые силы, определяющие наши решения / Переработка и дополнительное издание — Перевод с английского — Москва: Альпина Паблишер, 2019. — 335 с.
2. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция. — Тула, 2013. — 204 с.
3. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII вв. том 1-ый: Структуры повседневности: возможное и невозможное. — Москва: Прогресс, 1986. — 622 с.
4. Гринфилд А. Радикальные технологии: устройство повседневной жизни. — М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. — 424 с.
5. Грингард С. Интернет вещей: Будущее уже здесь. — Москва: Альпина Паблишер, 2020. — 184 с.
6. Ланье Дж. Кому принадлежит будущее? Мир, где за информацию будут платить вам. — Москва: Эксмо, 2020. — 560 с.
7. Ланье Дж. 10 аргументов удалить все свои аккаунты в социальных сетях. — Москва: ООО «Издательство «Эксмо», 2019. — 188 с.



8. Леонгард Г. Технологии против человека. – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 320 с.
9. Уотсон Р. Технологии против Человека. Как мы будем жить, любить и думать в следующие 50 лет? / Р. Уотсон — «Эксмо», 2016 — 155 с.
10. Turkle Sherry. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other* /. New York, 357 p. ISBN 978-0-465-01021-9
11. The Guardian/ Sherry Turkle: 'I am not anti-technology, I am proconver-sation' / [Электронный ресурс]: https://www.theguardian.com/science/2015/oct/18/sherry-turkle-not-anti-technology-pro-conversation?CMP=fb_gu

References

1. Ariely D. *Predictable Irrationality: The Hidden Forces That Determine Our Decisions* / Revised and Supplementary Edition - Moscow: Alpina Publish-er, 2019. - 335 p. (In Russ.)
2. Baudrillard, J. *Simulacres and simulation*. - Tula, 2013. - 204 p. (In Russ.)
3. Braudel F. *Material civilization, economy and capitalism, XV-XVIII centu-ries. volume 1: Structures of everyday life: the possible and the impossible*. - Moscow: Progress, 1986. - 622 p. (In Russ.)
4. Greenfield A. *Radical technologies: The Design of Everyday Life*. - M.: Pub-lishing house «Delo» RANEPА, 2019. - 424 p. (In Russ.)
5. Greengard S. *Internet of Things: The Future is Here*. - Moscow: Alpina Pulisher, 2020. - 184 p. (In Russ.)
6. Lanier J. *Who owns the future?* – Moscow: Eksmo, 2020.- 560 p. (In Russ.)
7. Lanier J. *10 Reasons to Delete All Your Social Media Accounts*. - Moscow: Eksmo Publishing House LLC, 2019.- 188 p. (In Russ.)
8. Leonhard G. *Technologies against man*. - Moscow: AST Publishing House, 2018. - 320 p. (In Russ.)
9. Watson R. *Technology against Man. How will we live, love and think mother in the next 50 years?* / R. Watson - «Eksmo», 2016 - 155 p. (In Russ.)
10. Turkle Sherry. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other* /. New York, 357 p. ISBN 978-0-465-01021-9
11. The Guardian/ Sherry Turkle: 'I am not anti-technology, I am proconver-sation' / [Электронный ресурс]: https://www.theguardian.com/science/2015/oct/18/sherry-turkle-not-anti-technology-pro-conversation?CMP=fb_gu

Поступила в редакцию 02.12.2021

*



ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ АВАТАРА В ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 004.946 : 316.472.4

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-82-88>

В. Ю. Сильченко

Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород, , Российская Федерация
e-mail: Ermak95@list.ru

Аннотация: В статье рассматривается аватар как форма проявления личности в виртуальном пространстве; фиксируются четкое разделение видеоигровых аватаров в сравнении с прочими и экспансивный характер игровой составляющей; анализируются отличительные особенности аватара на различных планах его проявления и формы его реализации в виртуальном пространстве. Особое внимание в статье уделено вопросу генерации форм реализации аватара в однопользовательских видеоигровых проектах как не обладающих, в отличие от многопользовательских, способами межличностной коммуникации, раскрываются причины и смыслы такой генерации. В рамках статьи выявляются значимость и влияние на кастомизацию аватара саморепрезентации и самоидентификации; отмечается развитие новой формы реализации аватара в виртуальном пространстве через сервисы цифровой дистрибуции и значимость профиля как стадии развития возможности виртуальной самоидентификации.

Ключевые слова: аватар, виртуальное пространство, видеоигра, персонификация, социальные сети, профиль.

Для цитирования: Сильченко В.Ю. Формы реализации аватара в виртуальном пространстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 82-88. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-82-88>

FORMS OF AVATAR IMPLEMENTATION IN VIRTUAL SPACE

Vladimir Yu. Silchenko

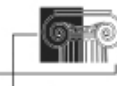
Belgorod State University of Arts and Culture
e-mail: Ermak95@list.ru

Abstract: The article deals with the avatar as a form of personality manifestation in the virtual space; fixed a clear separation of video game avatars from others and the expansive nature of the game component; analyzes the distinctive features of the avatar on various planes of its manifestation and the form of its implementation in the virtual space. Particular attention is paid to the issue of generating avatar implementation forms in singleplayer videogame projects that do not have, unlike multiplayer, interpersonal communication methods. The article reveals the reasons and meanings of such generation. The article reveals the significance and influence of self-presentation and self-identification on the customization of the avatar; the development of a new form of avatar realization in the virtual space

СИЛЬЧЕНКО ВЛАДИМИР ЮРЬЕВИЧ – аспирант кафедры философии, культурологии, науковедения,
Белгородский государственный институт искусств и культуры

SILCHENKO VLADIMIR YURIEVICH – postgraduate student of the Department of Philosophy, Culturology,
Science of Science

© Сильченко В. Ю., 2021



through digital distribution services and the significance of the profile as a stage of development of the possibility of virtual self-identification is noted.

Keywords: avatar, virtual space, video game, personification, social networks, profile.

For citation: Silchenko V.Yu. Forms of avatar implementation in virtual space. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 82-88. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-82-88>

Аватар в самом общем плане понимается как графическое представление, персонифицированное посредством компьютерных технологий. Как отмечает Быльева, «в отличие от реального мира в сетевой коммуникации человек вправе и обязан сам выбирать себе имя и образ» [4]. Необходимость собственной идентификации в виртуальном пространстве преимущественно представлена в формировании двух отличительных атрибутов: ника и аватара. Несмотря на тесную связь данных атрибутов, они не являются априори сцепленными друг с другом: могут существовать как композиция репрезентации своего владельца, так и самостоятельно, не обязательно являясь в обоих случаях долгосрочной формой идентификации, чем дополнительно подчеркивается их произвольность.

Если имя пользователя как правило не претерпевает изменений более существенных, нежели изменение своего символического обозначения, при смене «места» и формы пользовательской репрезентации, то аватар редко предстает с одинаковым функционалом и способами собственной реализации. При различных формах контакта человека с виртуальной реальностью аватар может быть представлен как статическое изображение, так и анимированный объект [3], или же как компиляция первых двух.

Аватар так или иначе представляет собой иконический знак, т.е. отсылает к некоему понятию и/или неким смыслам, отображенным в визуальной сущности самого аватара. Исходя из специфики бытийности аватара

в виртуальном пространстве, подразумевающей то, что за данным иконическим знаком стоит конкретная персона (в редких случаях - группа лиц), исследователей данного феномена небезосновательно интересует вопрос о степени и характере самораскрытия и репрезентации человека, спроецированных на виртуальное alter ego.

Видеоигры в целом и ряд видеоигровых жанров в частности как форма взаимодействия с виртуальным миром были во многом вдохновлены игровыми механиками настольных ролевых игр, таких как *Dungeons & Dragons*, где игроки отыгрывали роль придуманного героя [2]. Такие корни позволяют нам рассматривать видеоигровую форму аватара как одну из самых ранних в виртуальном пространстве, распространившуюся до массового доступа к сети Интернет и распространения социальных сетей.

Наибольшему вниманию исследователей удостоилась видеоигра *Second Life*, представляющая собой симулятор жизни с элементами социальной сети, важным элементом которой является персонализация своего аватара. Так, было выявлено, что визуальное различие позволяет выделять себя среди других пользователей, а также лучше ориентироваться в виртуальном мире [11]. Результаты другого исследования выявили связь между внешним видом самих аватаров и их создателями, а также факт переноса на аватар собственных психологических черт [10].

Рассматривая свойство произвольности аватара, Быльева справедливо подмечает:



«Вряд ли можно предположить, что принимаемые индивидом при вступлении в сетевое коммуникативное пространство имя и образ, который должен заменить все его внешние данные, могут быть случайными. Несмотря на то что человек часто вступает в виртуальное общение для того, чтобы полностью изменить себя, скрывшись за «маской», она оказывается тесно связанной с данным человеком». [4]

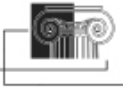
Исследуя многопользовательские онлайн игры, Чукуров заостряет внимание на том, что их жанровая принадлежность в подавляющем большинстве случаев представлена одной из разновидностей RPG (англ. *Role-Playing Game*, т.е. ролевая игра; многопользовательские онлайн игры данного жанра принято обозначать как MMORPG), что выводит проблемы репрезентации и самоидентификации на первый план. Чукуров, как и Быльева, сходятся на мнении о том, что произвольность аватара в видеоиграх ограничена как самой программой, так и геймплейной механикой. Результатом такой ограниченности является формирование модели поведения игрока согласно поведенческой стратегии его виртуального тела, ненавязчиво формирующейся исходя из заданных игрой ограничений (выбор класса, пола, внешности, внутриигровые поощрения и прочее). Примером такого поведения может являться неоднократно зафиксированная практика создания женских аватаров игроками-мужчинами, ставящая целью фактическим обманом обеспечить себе покровительство и опеку со стороны пользователей мужских аватаров, получение внимания со стороны таких игроков, сопровождающееся ценными в рамках игры подарками. [8]

Что касается исследования аватаров в однопользовательских или кооперативных играх (как правило - до двух игроков), такие игры редко представляют интерес для исследо-

вателей, ввиду трудности или невозможности случайного вычленения аватара из общего массива, а также из-за минимального уровня социального взаимодействия игрока с другими аватарами. Несмотря на это кажется важным обратиться к тенденциям геймдизайна и его приемам, используемым как в однопользовательских, так и в многопользовательских видеоиграх, так как они раскрывают специфику и значимость произвольности выбора аватара и проявляют факторы эмуляции человеческой телесности в виртуальном пространстве.

При рассмотрении геймдизайнерских практик в отношении телесности аватара стилистические аспекты отходят на второй план по причине невозможности их выделения как признака общего в общем массиве видеоигровых персонажей, где даже в рамках одной видеоигры могут сочетаться кубизм, реализм, пиксель-арт и прочие жанровые маркеры изобразительного искусства. В данном случае необходимо стремиться к выявлению общей видеоигровой компоненты по отношению к аватарам и NPC (англ. *nonplayer characters*, неигровые персонажи, управляемые искусственным интеллектом, технически аватарами не являющиеся).

Казакова отмечает, что помимо ярких и запоминающихся аватаров, с которыми игрок желал бы себя ассоциировать, большой популярностью обладают аватары, имеющие минимальное количество черт, низведенные к образу пиктограммы, эмблеме или символу, что позволяет игроку с меньшим количеством оговорок осуществлять перенос своей собственной личности для самоидентификации выбранным (или предоставленным видеоигрой) аватаром. Как отмечает Мартин Вайс, геймер в рамках игры всегда выполняет две роли: наблюдателя и наблюдаемого [12]. Таким образом, сюжетно-ориентированные видеои-



гры редко представляют возможность взять под контроль «пиктограммного» персонажа, чтобы не допустить расхождения образа аватара с происходящим на экране, или же минимизируют воздействие игрока на состояние игрового мира через ограничения геймлейных возможностей. Помимо аватара и NPC на данном этапе следует также выделить третий тип персонажей, выделенных Казаковой: «группы персонажей, направляемых игроком посредством команд, и представляющих собой армии, отряды и иные боевые единицы» [5]. Игры, использующие данный тип персонажей как основной в игровом процессе нередко получают обозначение своей игровой классификации как «симуляторы бога». Данный термин может включать в себя видеоигры совершенно разных жанров, подразумевая под собой, что игрок находится за пределами виртуального мира, оказывает свое влияние на него извне, не будучи представленным в виде какого бы то ни было аватара. Роль наблюдаемого в данном случае также осуществляется посредством наблюдения игроком результатов своих действий.

Зачастую проработка визуальной составляющей персонажей происходит из формы их внутриигровой деятельности, в соответствии с заложенным классом, профессией и иными геймплейными аспектами, закрепляя таким образом зависимость формы от функции. Примечательно, что наблюдается крайняя степень консервативности большинства игроков, единожды выбравших определенный тип аватара и применяющих его в разных играх. Данная привязанность объясняется выработкой игроком определенного стиля игры и нежеланием к адаптации через прочие игровые механики [9].

Помимо прочих аспектов создания персонажей в видеоиграх, можно выделить такие,

как силуэт персонажа и его тень. Силуэт очень важен для ориентации в виртуальном игровом мире, он может дать понятие о том, кто стоит перед тобой, друг или враг, какими характеристиками может обладать, помогает выделить персонажа из общего окружения [13]. Такой же, казалось, малозначимый в визуальном плане аспект, как тень персонажа, способствует большему погружению в виртуальный мир, нередко используется как геймплейный элемент, преимущественно в платформерах и играх жанра ужасов [5].

В современных видеоиграх, подобно другим современным медиа с акцентом на визуальной составляющей, важным при разработке является обеспечение эмоциональной привязанности игрока к аватару, через который обеспечивается внутриигровая деятельность, подобное мнение высказывает и видный геймдизайнер Джесси Шелл, утверждая, что эмоциональная привязанность должна распространяться на все формы искусства, которые крайне часто используют повышающие экспрессию приемы. Анатомия героев зачастую оказывается утрированной, что обеспечивает простоту восприятия авторской задумки среди аудитории [9], а также экономит денежные средства разработчика путем упрощения графических требований к модели и экономии на детальной анимации.

В общем и целом, из вышесказанного следует, что игровая кастомизация и детальная проработка персонажей являются одними из важнейших аспектов, влияющих не только на аватар, но и на внутриигровых компаньонов [5].

Васалоу и Джойнсон утверждают, что выбор аватара зависит от онлайн-среды, таких сред они выделяют три: блоги, знакомства и игры. Владельцы блогов, согласно данным исследователям, выбирают наиболее «честные» фото для собственного отображения;

пользователи, заинтересованные в знакомствах - фото, наиболее привлекательные для противоположного пола, а владельцы игровых аватаров сублимируют в своем alter ego собственный интеллектуальный и мирозрительный потенциал. В результате проведенного исследования Васалоу и Джойнсон установили, что 82% из исследуемой группы стремились наделять аватар своими реальными личностными характеристиками вне зависимости от типа онлайн-среды [14].

Если для индустрии видеоигр аватар является связующим звеном между игроком и виртуальным миром, через которое осуществляется всякое взаимодействие с игровыми объектами и саморепрезентация игрока, пускай и ограниченным технически звеном, то в прочих пластах виртуальной реальности аватар обнаруживает себя бесконечным в своих вариациях и смыслах как иконический знак, однако, вместе с тем наблюдается его необязательность. Аватар так или иначе индивидуализирует личность в виртуальном пространстве, как было показано ранее, представляет собой, помимо визуально-эстетической составляющей, набор знаков и смыслов, направленных для считывания другими (как наблюдаемый), так и для самого пользователя (как наблюдатель). При всем при этом во внеигровом поле далеко не каждый пользователь создает для себя аватар. Быльева сообщает, что «Люди, не желающие задерживаться в каком-либо виртуальном мире, не утруждают себя созданием аватара» [3], но, соглашаясь с данным тезисом, следует отметить, что отсутствие аватара само по себе может являться иконическим символом, как и аватары, представленные в виде изображения компьютерной ошибки, технического сбоя или реально загруженного в профиль изображения в виде пиктограммы, отображающей на том

или ином сайте отсутствие у пользователя аватара или удаленный профиль. Такие аватары отчасти перекликаются в своей сути с аватарами, представленными в виде туманных и загадочных изображений, охарактеризованных Былевой так: «тот, кто выбирает себе подобный знак, уже охарактеризовал себя как человека, не желающего раскрывать свою личность, человека со сложной внутренней жизнью» [4].

Для аватаров в социальных сетях и блогах в подавляющем большинстве случаев используется реальные фото человека, что, как считается, повышает доверие сторонних наблюдателей к профилю [1]. Что касается прочих аватаров, Чепель была замечена взаимосвязь между ником и аватаром, где аватар является вторичным, т.е. подобранным на основании ника, причем пары ников и аватаров, сходных по смыслу (пример: ник «Трактор», на аватаре изображен трактор) составляют меньшинство, связь между парой представлена более сложной и многогранной системой, где аватар может видоизменяться со временем, в т.ч. в зависимости от настроения пользователя [7].

Наиболее четко поддаются интерпретации изображения, несущие в себе определенную идею. Такие изображения представлены символами, знаками и даже лозунгами, присущими конкретной идее и зачастую создаются самостоятельно или ищутся в качестве аватара конкретно. Прочие изображения, напротив, нередко берутся из уже готовых коллекций, таким образом их интерпретация затруднена многозначностью смыслов, которые можно вложить в них различными людьми [4].

Как мы видим, такое разнообразие аватаров относительно всего виртуального пространства неразрывно связано с потребностью самоидентификации и самораскрытия, причем



самораскрытие играет важную роль при создании своего alter ego, поскольку другие пользователи могут считать ровно столько информации, сколько контрагент пожелает раскрыть. Таким образом, визуализация идентичности в виртуальной среде является помимо прочего формой межличностного взаимодействия [6]. Несмотря на такую общую составляющую виртуальной бытийности, наблюдается парадоксальная редукция возможностей реализации собственного аватара в социальных сетях и блогах в сравнении с видеоиграми, где инструментарий для персонификации крайне ограничен техническими возможностями. Важно отметить, что данный парадокс проявляется и в сравнении с игровыми библиотеками и сервисами цифровой дистрибуции, таких

как Steam, включающих в свой функционал персонализацию профиля, возможность размещения в нем витрины игровых достижений, любимых игр, тем и групп, позволяет редактировать и визуально преобразовать сам профиль, а не только аватар, повышать уровень профиля и, что немаловажно, имеет доступ к собственному форуму. Такие сервисы редко предстают в качестве объекта исследования, однако сочетание социальной сети с геймификацией собственной персонализации выявляет экспансивный характер самораскрытия, которое сподвигает к стратификации в рамках малой группы геймеров, вызывает желание заявить о себе через визуализацию, обозначив свое место на игровой площадке.

Список литературы

1. Антонова Ю.А., Демина С.А. Аватар как элемент самопрезентации в социальной сети // Лингвокультурология. 2010. № 4. – С. 15-20.
2. Белозеров С.А. Виртуальные миры MMORPG: Часть I. Определение, описание, классификация // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2015. – Т.12. – №1. – С. 54-70.
3. Быльева Д.С. Аватар как индивидуальный выбор средства самоидентификации // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2014. – № 1. – С. 261-268.
4. Быльева Д.С. Семиотика знаков самоидентификации в сети Интернет // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2013. – №1. – С. 25-29.
5. Казакова Н.Ю. Основные принципы разработки персонажа в рамках гейм-дизайна / Н.Ю. Казакова // Вестник КЕМГУКИ. 2016. – №35. – С. 146-157.
6. Рождественская Е.Ю. АВАТАР: визуализация идентичности в сети // ИНТЕР. 2014. – № 7. – С. 124-127.
7. Чепель, Ю.В. Специфика синонимии в интернет-коммуникации: дис. ... канд. филол. наук / Ю.В. Чепель. – Курск, 2009. – 209 с. – С. 111-186.
8. Чукуров А.Ю. Феномен Героя в контексте виртуальной реальности: к вопросу о взаимовлиянии и социальной интеракции в MMORPG // Международный журнал исследований культуры. 2018. – №3. – С. 99-107.
9. Шелл Дж. Геймдизайн. Как создать игру, в которую будут играть все. – М.: Альпина Паблшер, 2019. – 640 с.
10. Béglise, J.-F. *Avatars as information: Perception of consumers based on their avatars in virtual worlds* / J.-F. Béglise, H. Onur Bodur // *Psychology & Marketing*. – 2010. – Vol. 27. – Iss. 8. – P. 750-765.
11. Gulz, A.: *Benefits of Virtual Characters in Computer Based Learning Environments: Claims and Evidence* pp. 313-334, *International Journal of Artificial Intelligence in Education* 14, 2004.
12. Weis, Martin. "Bio-Gaming: The Real Biopolitics of Virtual Bodies." *PhD diss.*, University of California, Davis, 2015. – 133 p.
13. Mitchell B. *Game Design Essentials*. - Indianapolis, Ind.: John Wiley & Sons, 2012. – 320 p.



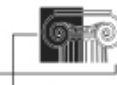
14. Vasalou A., Joinson A.N. *Me, myself and I: The role of interactional context on self-presentation through avatars* // Computers in Human Behavior. 2009. Vol. 25 (2). P. 510-520.

References

1. Antonova Y.A., Demina S.A. *Avatar as an element of self-presentation in social network*. Lingvokulturologiya, 2010. No. 4 – P. 15-20. (In Russ.)
2. Belozarov S. *Virtual worlds of MMORPG: Part I. Definition, description, classification*. Psychology. Journal of the Higher School of Economics. Vol. 12, No. 1. – P. 54-70. (In Russ.)
3. Bylyeva D.S. *Avatar as an individual choice of a means of self-identification* // Scientific and technical statements of the St. Petersburg State Polytechnic University. Humanities and social sciences. 2014. No. 1. – P. 261-268. (In Russ.)
4. Bylyeva D.S. *Semiotics of self-identificational signs in internet* // Scientific and technical statements of the St. Petersburg State Polytechnic University. Humanities and social sciences. 2013. No. 1. – P. 25-29. (In Russ.)
5. Kazakova N.Y. *Basic principles of character development in game design*. Vestnik KemGUKI. 2016. No. 35. – P. 146-157. (In Russ.)
6. Rogdestvenskaya E. *Avatar: visualization of the network identity*. INTER. 2014. No. 7. – P. 124-127. (In Russ.)
7. Chepel Y.V. *The specifics of synonymy in Internet communications*. Dissertation for a degree candidate of philological sciences. Kursk. 2009. – P. 209. – pp. 111-186. (In Russ.)
8. Chukurov A. *The Hero's Phenomenon in the Virtual Reality Context: the Interrelation and Social Interaction in the MMORPG*. International journal of cultural research. 2018. No. 3. – P. 99-107. (In Russ.)
9. Schell J. *The Art of Game Design: A Book of Lenses*. Moscow, Alpina Publisher Publishing House, 2019. – 640 p. (In Russ.)
10. Bélisle, J.-F. *Avatars as information: Perception of consumers based on their avatars in virtual worlds* / J.-F. Bélisle, H. Onur Bodur // Psychology & Marketing. – 2010. – Vol. 27. – Iss. 8. – P. 750-765.
11. Gulz, A.: *Benefits of Virtual Characters in Computer Based Learning Environments: Claims and Evidence* pp. 313-334, International Journal of Artificial Intelligence in Education 14, 2004.
12. Weis, Martin. *"Bio-Gaming: The Real Biopolitics of Virtual Bodies."* PhD diss., University of California, Davis, 2015. – 133 p.
13. Mitchell B. *Game Design Essentials*. - Indianapolis, Ind.: John Wiley & Sons, 2012. – 320 p.
14. Vasalou A., Joinson A.N. *Me, myself and I: The role of interactional context on self-presentation through avatars* // Computers in Human Behavior. 2009. Vol. 25 (2). P. 510-520.

Поступила в редакцию 30.11.2021

*



ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В МУЗЕЕ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И СМЫСЛЫ

УДК 069.01 : 004

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-89-95>

Д. А. Прокудина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация,
e-mail: dariap@bk.ru

Аннотация: К числу актуальных тенденций в музейной работе следует отнести поиск креативных решений в сфере использования цифровых технологий в музейном пространстве. Анализируя инновационные музейные проекты, в статье раскрываются возможности применения технологий дополненной реальности для того, чтобы вдохнуть новую жизнь в традиционную экспозицию, не модернизируя ее. Мобильное приложение, разработанное Национальным музеем естественной истории Смитсоновского института в Вашингтоне, позволяет обогатить восприятие обширной коллекции скелетов животных за счет 3D-моделей. При наведении на экспонаты мобильного устройства, они накладываются на их реальные изображения и позволяют составить представление о том, как выглядели животные, а также разобраться в их функциональной анатомии. Следующим шагом в развитии и воплощении этой идеи можно считать проект «Ожившие», созданный в 2021 году в парижском Национальном музее естествознания. Здесь посетителю предлагают, надев очки дополненной реальности, увидеть животных, вымерших по вине человека. Эта необычная встреча происходит в галерее музея, посвященной видам, которые вымерли или находятся под угрозой исчезновения. Технологии дополненной реальности помогают посетителю оценить то, что человечество навсегда утратило, заставляют его почувствовать ответственность за сохранение природы планеты. Воспитательная миссия подобных проектов особенно важна применительно к работе музея с детьми, подростками и молодежью.

Ключевые слова: дополненная реальность, AR-реальность, музей, Национальный музей естественной истории Смитсоновского института, Национальный музей естествознания (Париж).

Благодарности: Исследование выполнено при поддержке Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

Для цитирования: Прокудина Д.А. Технологии дополненной реальности в музее: новые возможности и смыслы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 89-95. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-89-95>

ПРОКУДИНА ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат социологических наук, научный сотрудник кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

PROKUDINA DARIA ALEKSANDROVNA – PhD in Social Sciences, Research Scientist at the History and Theory of World Culture Department, the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

© Прокудина Д. А., 2021



AUGMENTED REALITY TECHNOLOGIES IN THE MUSEUM: NEW OPPORTUNITIES AND MEANINGS

Daria A. Prokudina

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,
e-mail: dariap@bk.ru

Abstract: Current trends in museum work include the search for creative solutions in the use of digital technologies in the museum space. Analyzing innovative museum projects, the article reveals the possibilities of using augmented reality technologies in order to breathe new life into the traditional exposition without modernizing it. A mobile application developed by the National Museum of Natural History of the Smithsonian Institution in Washington, allows you to enrich the perception of an extensive collection of animal skeletons through 3D models. When pointing the mobile device at the exhibits, they are superimposed on their real images and allow you to get an idea of what the animals looked like, as well as to understand their functional anatomy. The next step in the development and implementation of this idea can be considered the project «Revived», created in 2021 at the National Museum of Natural History in Paris. Here, the visitor is offered, wearing augmented reality glasses, to see animals that have become extinct through human fault. This unusual encounter takes place in the museum's gallery dedicated to species that are extinct or endangered. Augmented reality technologies help the visitor to appreciate what humanity has lost forever, make him feel responsible for preserving the nature of the planet. The educational mission of such projects is especially important in relation to the museum's work with children, adolescents and youth.

Keywords: augmented reality, AR, museum, National Museum of Natural History of the Smithsonian Institution, National Museum of Natural History (Paris).

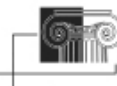
Acknowledgements: The research was carried out with the support of the Interdisciplinary Scientific and Educational School of Moscow University «Preservation of the World Cultural and Historical Heritage».

For citation: Prokudina D.A. Augmented reality technologies in the museum: new opportunities and meanings. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 89-95. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-89-95>

Сегодня музеи ищут новые способы взаимодействия с аудиторией, которые отвечали бы запросам современного человека. К числу актуальных тенденций в музейной работе следует отнести поиск креативных решений в сфере применения цифровых технологий в музейном пространстве. В статье речь пойдет о дополненной реальности, которая также называется AR-реальность (от англ. augmented reality), и представляет собой результат наложения изображений, 3D-моделей, текстов поверх того, что человек видит на экране смартфона, планшета, плазменной панели или же, надев специальные очки.

Технологии дополненной реальности дают возможность оживить экспозиции, физически не меняя их. Именно такая задача стояла перед сотрудниками Национального музея естественной истории Смитсоновского института (National Museum of Natural History, The Smithsonian Institution) в Вашингтоне, в котором был осуществлен интересный инновационный проект в этой области.

Музей по праву гордится обширной коллекцией скелетов животных (Bone Hall), состоящей из пяти залов, в которых представлены около трехсот экспонатов. Для того, чтобы вдохнуть новую жизнь в экспозицию, созданную еще в 1960-е годы, в 2015 году было



разработано мобильное приложение для iPad и iPhone [9]. Оно позволяет подробно познакомиться с различными животными, в числе которых рыбы, рептилии, амфибии, птицы и млекопитающие.

Создавая приложение, сотрудники музея опирались на типологию «IPOP» – результат многолетних исследований Смитсоновского института [6]. С 1990-х годов здесь проводились наблюдения и интервью, согласно результатам которых посетителей разделили на тех, кому преимущественно интересны «идеи» (I-ideas), «люди» (P-people), «объекты» (O-objects) или «физическое» (P-physical). Первые привлекают факты и концепции, вторых – эмоциональный опыт и личные истории, для увлеченных «объектами» приоритетны эстетика и «мир вещей», а для тех, кому важно «физическое», – тактильные ощущения, звук, запах, освещение, вкус [7, р. 5-6].

Согласно музейным данным, «идеи» привлекают 18% посетителей; «люди» – 18%; «объекты» – 19%; «физическое» – 23%, а 21% имеют 2-3 интереса одновременно [7, р. 21]. Предполагалось, что музейный проект, в котором учтены все эти четыре предпочтения, будет особенно востребован аудиторией. При разработке приложения к четырем обозначенным векторам интереса был добавлен еще один, соответствующий тематике музея, – «впечатления, связанные с животными» [6].

В приложении предлагаются 32 видеоролика, в которых сочетаются видеоматериалы, фотографии, анимация; 4 интерактивных задания; 9 возможностей увидеть дополненную реальностью.

Для тех, кому любопытно знакомство с «идеями», были созданы видеоролики «Большая идея». В них наглядно и увлекательно рассказывают об удивительных способах приспособления животных – эколокации летучих

мышей, змеином яде, сигнальной окраске мандрилов, а также о биогеографии и эволюции.

Интересующимся «людьми» адресованы видеоролики «Познакомьтесь с ученым», в которых научные работники делятся воспоминаниями о ярких и драматичных эпизодах своей жизни. Ролики повествуют и об ученых прошлого, в частности, о Дорис Кокран, популяризаторе науки, первой женщине-кураторе отдела рептилий и амфибий Смитсоновского института.

Тем, кого привлекает «физическое», предлагается выполнить игровые «Действия». Например, послушать звуки, которые издают представители трех видов летучих мышей, а затем по «голосу» определить, к какому виду относится летучая мышь, изображение которой скрыто.

Видеоролики «Жизнь животных» ориентированы на тех, кого увлекают «впечатления, связанные с животными». Они позволяют перенестись в те уголки планеты, где они обитают, понаблюдать за ними и узнать интересные сведения. Эффекту «погружения» способствуют звуки окружающей среды.

С дополненной реальностью посетителям предлагают познакомиться в рубрике «Скелеты в действии». В первую очередь она ориентирована на тех, кто интересуется «объектами», – непосредственно музейными экспонатами. Когда посетитель наводит камеру iPad или iPhone на скелеты, отмеченные специальным значком, на экране его устройства на реальные изображения накладываются статические или анимированные трехмерные модели, которые позволяют представить, как выглядело это животное, а также разобраться в его функциональной анатомии.

Так, когда посетитель наводит устройство на скелет меч-рыбы, вместо него на экране появляется 3D-модель этого диковинного мор-



ского обитателя, удлинённая верхняя челюсть которого, образованная предчелюстными и носовыми костями, напоминает меч. Посетителю демонстрируют и другую крупную рыбу – североамериканского голубого сома.

Если навести устройство на скелет мандрила, на экране появляется трехмерная модель этой крупной обезьяны, одной из самых ярких среди приматов, а если на скелет стеллеровой коровы – гигантского морского млекопитающего, давно исчезнувшего по вине человека.

Помимо статичных трехмерных моделей, посетитель может увидеть и движущиеся, которые используются для наглядного объяснения того, как функционируют скелеты.

Так анимированная 3D-модель скелета американской змеешейки демонстрирует, как охотится эта диковинная птица. У нее, обладательницы длинной и тонкой шеи, между восьмым и девятым позвонками находится специальный сустав, который позволяет резко выбрасывать голову при ловле рыбы. На экране видно, как двигаются кости птицы в этот момент. Демонстрация сопровождается комментариями и звуковыми эффектами.

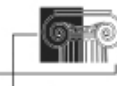
А когда посетитель направляет iPad или iPhone на скелет обыкновенного вампира, поверх него появляется анимированная модель скелета этой летучей мыши, которая показывает ее уникальные способности. Она может не только летать, но и быстро передвигаться по поверхности. Летучая мышь плотно прижимает крылья к телу и скачет, опираясь на суставы, как на костыли. Посетитель видит, как проворно работают кости этого существа, когда оно покрывает расстояния таким необычным способом.

Кроме того, применяется одновременная демонстрация 3D-моделей животного и элементов его скелета.

Так, направив устройство на скелет хохлатой желны, широко распространенной в Северной Америке птицы из семейства дятловых, посетитель сначала видит ее анимированную трехмерную модель – дятел стучит клювом по дереву, а затем поверх его головы появляется 3D-модель черепа. Сделано это для того, чтобы продемонстрировать его строение, позволяющее разместить очень длинный язык, который необходим для ловли насекомых внутри древесины. Он приводится в действие мышцами, прикрепленными к подъязычной кости. Эта кость крепится к ноздре дятла, обрачивается вокруг черепа и достигает кончика языка. Поворачивая перед посетителем череп, ему наглядно демонстрируют строение подъязычной кости. Она и язык двигаются вперед и назад, показывая этот причудливый механизм в действии.

Следующим шагом в развитии и воплощении этой идеи можно считать проект «Ожившие» («Revivre»), созданный в 2021 году в парижском Национальном музее естествознания (Muséum National d'Histoire Naturelle) [5]. Здесь посетителю предлагают, надев очки дополненной реальности, увидеть животных, вымерших по вине человека. Эта необычная встреча происходит в галерее музея, посвященной видам, которые утрачены или находятся под угрозой исчезновения.

Начинается прогулка с того, что на руку посетителя садится странствующий голубь. Он сопровождает его от одного животного к другому, а аудиогид рассказывает о них. Эти изящные птицы еще в начале XIX века считались одними из самых многочисленных на планете. Они мигрировали и гнездились гигантскими стаями – «крупнейшая из известных колоний описана в 1871 году в центральном Висконсине – она занимала площадь в 2200 км² и насчитывала 136 млн. особей!» [1, с. 1332].



Так как птицы держались вместе, они всегда были легкой добычей человека. После европейской колонизации их истребление и уничтожение мест обитания стало крайне интенсивным. Птицы, которым, казалось, нет числа, исчезли – последняя голубка умерла в зоопарке в 1914 г.

Во время прогулки посетитель знакомится и с другими диковинными птицами. Одна из них – южноазиатская шлемоносная птица-носорог. Ей не посчастливилось иметь на клюве крупный роговой нарост, который известен как «красная слоновая кость» и используется в качестве поделочного материала. Вид находится на грани полного исчезновения.

Гостя музея окружают несколько дронов или додо, – крупных нелетающих птиц с большими крючковатыми клювами.

Они обитали на острове Маврикий в безопасности и изобилии до 1598 г., когда здесь поселились голландцы. Охота на додо и сбор яиц из гнезд, свитых на земле, не представляли труда. Гнезда также разоряли свиньи и ручные обезьяны, привезенные европейцами [3, с. 16]. «Дронты, вымершие около 1681 года, были первым документально засвидетельствованным видом, который исчез в результате воздействия человека» [3, с. 15-16].

Посетитель знакомится и с другой нелетающей островной птицей, потрясающей своим размером, – трехметровым эпиорнисом или птицей-слоном, обитавшей на Мадагаскаре и исчезнувшей по вине человека. Вместе с ней он становится свидетелем того, как из яйца вылупляется ее птенец.

Жертвами человека стали и нелетающие птицы Северной Атлантики. Гость музея встречается с напоминающей пингвина бескрылой гагаркой, в свое время широко распространенной в северной части Атлантического океана.

Этих птиц, ловких в воде, но беспомощных и неуклюжих на суше, можно было ловить руками. Так, например, на острове Фанк в конце XVIII века каждое лето жили промысловики, которые сложили из камней загон, в которые загоняли птиц, убивали дубинками, а затем вытапливали жир. Вскоре гагарок на острове не осталось, а с середины XIX века эти птицы исчезли с лица земли [3, с. 23-24].

Неуклюжесть и медлительность стали причиной гибели и другого животного, истребленного в конце XVIII века, с которым знакомится посетитель, – гигантской черепахи Восмера, обитавшей на острове Родригес.

Виды вымирают и в результате исчезновения других видов – об этой трагической цепочке гость музея узнает при встрече с большим ангольским жуком. До последнего времени эти исполинские насекомые считались вымершими. Это связывали с уменьшением численности популяции слонов, обитавших в Анголе, так как жуки питались растительными остатками, содержащимися в их помете. Но недавно их вновь видели в местах, долгое время недоступных из-за вооруженных конфликтов [5].

В этом путешествии посетитель встречается и с необычными млекопитающими.

Широко раскрывает пасть и потягивается сумчатый волк с полосами на спине. Это животное примечательно тем, что самка в течение нескольких месяцев носила детенышей в сумке на брюхе. Когда в Тасманию прибыли европейцы, началось их массовое истребление как хищников, наносящих вред фермерскому хозяйству. В 30-е годы XX века они прекратили существовать.

Посетитель встречается и со степной зеброй или кваггой, обитавшей на территории ЮАР, которая расцветкой спереди напоминает зебру, а сзади – лошадь. На кваггу интенсив-



но охотились из-за мяса и шкуры. В конце XIX века они вымерли.

Посетитель знакомится и со смилодоном или большим саблезубым тигром с огромными клыками. Этот древний хищник обитал в Центральной и Южной Америке до того момента, как 10 000 лет назад здесь появились люди. После этого их численность сократилась, а затем животные исчезли [5].

Во время путешествия посетитель как будто бы оказывается под водой, где встречается с потрясающим морским млекопитающим – к нему подплывает стеллерова корова с детёнышем.

Эти животные были обнаружены у побережья Командорских островов в 1741 г. в ходе российской экспедиции под командованием Витуса Беринга. Они были названы также капустницами, так как паслись огромными стадами недалеко от берега в зарослях морской капусты. Стеллеровы коровы были огромными, 7-8 метров в длину с обхватом груди более 6 метров, медлительными и совершенно не боялись людей. Мясо животных оказалось превосходным, и на них началась массовая охота. Капустницы были уничтожены уже через 27 лет [2].

Как мы видим, дополненная реальность дает возможность вдохнуть новую жизнь в традиционную экспозицию, не модернизируя ее. В первом случае она позволила обогатить

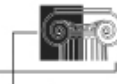
«костные» экспонаты искусно наложенными объемными моделями животных, а также «заглянуть» внутрь сложных процессов, обусловленных особенностями строения их скелетов. Во втором – эти технологии наделили экспонаты большой смысловой нагрузкой, далеко выходящей за рамки зоологии, заставили посетителя почувствовать ответственность за сохранение природы планеты, осознать, как ценно то, что еще сохранилось.

Как отмечает президент парижского Национального музея естествознания Бруно Давид, идея проекта состояла в том, чтобы затронуть чувства людей. Он помогает оценить то, что человечество навсегда утратило. Этих животных мы никогда больше не увидим – ни в природе, ни в неволе. И только цифровые технологии позволяют это сделать [10].

Таким образом, проект несет важную воспитательную миссию. Следует добавить, что использование цифровых технологий представляет собой эффективный способ вовлечения в музейную среду детей, подростков и молодежи. Оно может способствовать трансляции им социально значимых ценностей. Приведенные примеры успешных музейных проектов показывают, что технологии дополненной реальности могут эффективно использоваться в музейном пространстве и приносить пользу обществу.

Список литературы

1. Баккал С. Н. Странствующий голубь *Ectopistes migratorius* и другие вымершие птицы в Зоологическом музее Российской Академии наук в Санкт-Петербурге // Русский орнитологический журнал 2015. Том 24. Экспресс-выпуск № 1132. С. 1327-1337.
2. Вехов Н. Где паслась стеллерова корова? [Электронный ресурс] // Наука и жизнь. 2017. № 5 : [сайт]. URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/31242/>
3. Мак-Кланг Р. Исчезающие животные Америки. Пер. с англ. Науч. ред., авт. послесл. и примеч. А. Г. Банников. Москва : Мысль, 1974. 207 с.
4. Bone Hall. *National Museum of Natural History*. Available at: <https://naturalhistory.si.edu/exhibits/bone-hall>
5. *Expérience Revivre, les animaux disparus en réalité augmentée*. *Muséum National d'Histoire Naturelle*. Available at: <https://www.jardindesplantesdeparis.fr/fr/programme/galleries-jardins-zoo-bibliotheques/revivre-animaux-disparus-realite-augmentee-4077>



6. Marques D. and Costello R. (2015). Skin & bones: an artistic repair of a science exhibition by a mobile app. MIDAS. *Museus e estudos interdisciplinares*. 5 (2015) : [website]. Available at: <https://journals.openedition.org/midas/933?lang=en>
7. Pekarik A., Schreiber J. B., Hanemann N., Richmond K., & Mogel B. (2014). IPOP: A Theory of Experience Preference // *Curator: The Museum Journal*, 57 (1), Pp. 5–27.
8. «Revivre»: *les espèces disparues reprennent vie au Muséum national d'histoire naturelle*. Le Parisien. Available at: <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/sortir-region-parisienne/revivre-les-especes-disparues-reprennent-vie-au-museum-national-dhistoire-naturelle-15-06-2021-SEV6TU6DKJBF5HJYQ6OB4OLIFM.php>
9. *Skin & Bones*. Available at: <https://apps.apple.com/us/app/skin-bones/id929733243?ls=1>

References

1. Bakkal S.N. *The wandering pigeon Ectopistes migratorius and other extinct birds in the Zoological Museum of the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg* // *Russian Ornithological Journal* 2015. Volume 24. Express issue No. 1132. Pp. 1327–1337. (In Russ.).
2. Vekhov N. *Where was Steller's cow grazing?* // *Science and Life*. 2017. № 5 : [website]. Available at: <https://www.nkj.ru/archive/articles/31242/> (In Russ.).
3. McClung R. *Lost Wild America*. Trans. from English. Scientific ed., author's afterword and note by A. G. Bannikov. Moscow, Publishing House "Thought", 1974. 207 p. (In Russ.).
4. *Bone Hall. National Museum of Natural History*. Available at: <https://naturalhistory.si.edu/exhibits/bone-hall>
5. *Expérience Revivre, les animaux disparus en réalité augmentée. Muséum National d'Histoire Naturelle*. Available at: <https://www.jardindesplantesdeparis.fr/fr/programme/galleries-jardins-zoo-bibliotheques/revivre-animaux-disparus-realite-augmentee-4077>
6. Marques D. and Costello R. (2015). Skin & bones: an artistic repair of a science exhibition by a mobile app. MIDAS. *Museus e estudos interdisciplinares*. 5 (2015) : [website]. Available at: <https://journals.openedition.org/midas/933?lang=en>
7. Pekarik A., Schreiber J. B., Hanemann N., Richmond K., & Mogel B. (2014). IPOP: A Theory of Experience Preference // *Curator: The Museum Journal*, 57 (1), Pp. 5–27.
8. «Revivre»: *les espèces disparues reprennent vie au Muséum national d'histoire naturelle*. Le Parisien. Available at: <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/sortir-region-parisienne/revivre-les-especes-disparues-reprennent-vie-au-museum-national-dhistoire-naturelle-15-06-2021-SEV6TU6DKJBF5HJYQ6OB4OLIFM.php>
9. *Skin & Bones*. Available at: <https://apps.apple.com/us/app/skin-bones/id929733243?ls=1>

Поступила в редакцию 13.12.2021

*



ПЕРСПЕКТИВЫ ОРГАНИЗАЦИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВОЛОНТЕРСКИХ КАМПУСОВ ПО СОХРАНЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА БАЗЕ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ-ЗАПОВЕДНИКОВ

УДК 069.01 : 341.232.7 : 008

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-96-105>

Н. И. Горлова

Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова, Москва, Российская Федерация

e-mail: gorlovanat@yandex.ru

А. Г. Демидов

Центральный совет Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, Москва, Российская Федерация

e-mail: gorlovanat@yandex.ru

Аннотация: В статье представлены результаты констатирующего этапа исследования, инициированного Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры в 2020 г. с целью определения уровня развития волонтерского сообщества на базе российских музеев-заповедников и степени готовности культурных институций к организации и проведению на своей территории международных волонтерских кампусов (лагерей). Исследование актуализирует проблему отсутствия системности и структурированности в деятельности музеев-заповедников в работе с добровольческими ресурсами.

Ключевые слова: волонтерство, объекты культурного наследия, сохранение и защита объектов культурного наследия, международные волонтерские кампусы, музеи-заповедники.

Для цитирования: Горлова Н.И., Демидов А.Г. Перспективы организации международных волонтерских кампусов по сохранению культурного наследия на базе российских музеев-заповедников // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 96-105. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-96-105>

ГОРЛОВА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА – кандидат исторических наук, доцент, Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова

GORLOVA NATALYA IVANOVNA – PHD in history, associate professor, Plekhanov Russian University of Economics

ДЕМИДОВ АРТЕМ ГЕННАДЬЕВИЧ – председатель Центрального совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры

DEMIDOV ARTEM GENNADIEVICH – chairman of the Central Council All-Russian Society for the Protection of Monuments history and culture

© Горлова Н. И., Демидов А. Г., 2021



PROSPECTS FOR THE ORGANIZATION OF INTERNATIONAL VOLUNTEER CAMPUSES FOR THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE ON THE BASIS OF RUSSIAN MUSEUM-RESERVES

Natalya I. Gorlova

Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russian Federation
e-mail: gorlovanat@yandex.ru

Artem G. DEMIDOV

Central Council All-Russian Society for the Protection of Monuments history and culture Moscow, Russian Federation
e-mail: a.g.demidov@gmail.com

Abstract: The article presents the results of the ascertaining stage of the study initiated by the All-Russian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments in 2020 in order to determine the level of development of the volunteer community on the basis of Russian museum-reserves and the degree of readiness of cultural institutions to organize and conduct international volunteer campuses (camps) on their territory. The study actualizes the problem of the lack of consistency and structure in the activities of museum-reserves in the work with volunteer resources.

Keywords: volunteering, cultural heritage sites, preservation and protection of cultural heritage sites, international volunteer campuses, museum reserves.

For citation: Gorlova N.I., Demidov A.G. Prospects for the organization of international volunteer campuses for the preservation of cultural heritage on the basis of Russian museum-reserves. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 96-105. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-96-105>

Музей-заповедник выступает базовым культурным учреждением, обеспечивающим сохранность и изучение историко-культурных ценностей [5; 6; 8]. В настоящее время культурные институции все чаще обращаются к стратегическому добровольческому ресурсу, приглашая волонтерский актив к проведению многочисленных событийных мероприятий и акций на собственных площадках, уборке прилегающих территории, исследовательской и рекламной деятельности, археологическим работам.

Одним из важных направлений сотрудничества музеев-заповедников с добровольными помощниками, предусматривающих их участие в реализации значимого социокультурного проекта на краткосрочной основе, может быть и организация международных волон-

терских кампусов. Необходимо отметить, что проведение подобных лагерей является традиционной исторически сложившейся практикой многих зарубежных организаций в сфере сохранения материальных объектов историко-культурного наследия (Union REMPART, la Federation Archeologique et Historique du Gard, National Trust и др.).

Возросший интерес исследователей к вопросам формирования международных волонтерских кампусов отразился и на количестве публикаций за последние годы [1; 7]. Многие из работ стали результатом социального заказа общественных организаций и объединений, которым близка тема охраны культурного наследия: Общественного движения «Волонтеры культуры», Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК)



[2; 3; 4]. Тем не менее материалов, затрагивающих данную проблематику, по-прежнему недостаточно.

В 2020 году ВООПИиК инициировало проведение масштабного исследования, нацеленного на выявление приоритетных направлений работы музеев-заповедников с добровольческим сообществом, определение их уровня и степени готовности организации международных волонтерских лагерей, а также конкретизацию ключевых запросов и потребностей культурных учреждений в реализации данного социокультурного проекта на своих площадках.

Методологическую основу исследования составили методы анкетного опроса и глубинного интервью с руководством и штатными сотрудниками музеев-заповедников. Анкета представлена двумя тематическими блоками: опыт работы культурных институций с волонтерами в рамках текущей деятельности музея-заповедника и возможность организации международных волонтерских кампусов. Всего в опросе приняли участие 35 музеев-заповедников России.

На сегодняшний день небольшая часть музеев-заповедников осознает целесообразность создания собственных волонтерских объединений в формате центров, отрядов и корпусов. По состоянию на конец 2020 года лишь каждое десятое опрошенное учреждение культуры (10%) сформировало в той или иной форме свое добровольческое объединение (корпус, отряд, центр), еще один участник исследования (3%) заявил, что их учреждение начинает работать над созданием подобного образования. Подавляющее большинство участников опроса (87%) отметили, что не располагают собственными волонтерскими объединениями и «штатными» добровольцами-помощниками.

В соответствии с результатами исследования можно говорить о том, что опрошенные учреждения работают с волонтерами на нерегулярной основе, характер их общения носит, как правило, ситуативный характер.

Примечательно, что почти три четверти респондентов (72%) заявили о своей готовности работать с добровольными помощниками.

Согласно проведенному исследованию, на постоянной основе большей части учреждений (31%) требуется от 10 до 20 волонтеров, на втором месте по популярности ответ «до 10 человек» (28%), далее следует вариант «20–49 человек» (22%). В еще более значительном количестве добровольных помощников нуждаются 14% музеев-заповедников («50–70 человек»), а в наибольшей численности волонтеров («от 70 человек») испытывают потребность 5% респондентов.

Анализ ответов на вопрос о том, кто такой волонтер музея-заповедника, позволяет отметить, что все определения, представленные в ходе социологического опроса, демонстрируют четкое понимание респондентами данного понятия:

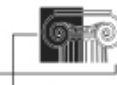
– *«люди, занимающиеся общественно-полезной деятельностью, проявляющие интерес к деятельности музея»;*

– *«люди с определенным кругом интересов, помогающие сотрудникам организации решать основные и периферийные текущие задачи».*

Приведенные определения охватывают различные направления помощи музеям-заповедникам, что в полной мере отражает сферу приложения труда добровольцев.

В рамках исследования попадают и более общие дефиниции понятия «волонтер музея-заповедника», такие как:

– *«активный исследователь культурных ценностей, заинтересованный, исполнительный»;*



– «человек с активной гражданской позицией»;

– «заботящийся о чистоте и красоте родного края, коммуникабельный и ответственный»;

– «увлеченный, ответственный и неравнодушный человек».

В представленных определениях эксперты делают акцент на базовых принципах деятельности, в основе которых заключены моральные и нравственные характеристики привлеченных добровольцев. В такого рода дефинициях прослеживается тенденция рассматривать волонтерство как общественно полезную форму проявления гражданской активности. В лице своих волонтеров музеи-заповедники хотят видеть преданных помощников, которые в том числе обладают и профессиональными навыками, таких как реставратор, плотник или специалист по ландшафтному дизайну, озеленитель. Это можно рассматривать как запрос на конкретные квалификации участников добровольческой деятельности.

С помощью вопроса анкеты «Назовите 3–4 отличительных признака волонтеров музеев-заповедников» разработчики исследования ставили задачу определить главные характеристики волонтера музея-заповедника. Результаты оказались следующими:

– «позитивный, доброжелательный, активный, эрудированный»;

– «проявляющий интерес к деятельности музея, демонстрирующий высокий уровень культуры поведения, инициативность»;

– «любопытность, активность, трудолюбие, нестандартное мышление»;

– «высокомобильный, ответственный, неравнодушный, отзывчивый»;

– «человек, который следует принципу «Это не работа, а приключение»;

– «любящий историю и культуру, спортивный, дисциплинированный, любознательный».

Многие ответы респондентов отличались детализацией, попыткой раскрыть признаки профильного субъекта добровольческой активности через определение понятия «волонтер музея-заповедника»:

– «человек, умеющий бережно и грамотно работать с парковыми насаждениями»;

– «человек готовый безвозмездно трудиться на благо музея»;

– «человек, который любит музей-заповедник, располагает свободным временем и желанием помогать в организации и проведении мероприятий».

Современные тенденции внесли коррективы в деятельность учреждений культуры, которая стала более открытой, креативной, интерактивной, включающей взаимодействие с местным населением и посетителями. Практически все культурные институции со временем осознали, что необходимо внедрять новые виды работ, в том числе организовывать различные события, квесты, мастер-классы, освещать мероприятия в интернет-пространстве и социальных сетях. Однако количество сотрудников остается на прежнем уровне либо сокращается. Поэтому музеи-заповедники все чаще обращаются к помощи неравнодушных добровольных активистов.

В процессе статистической обработки анкет были рассмотрены все полученные варианты ответов на вопрос «Почему ваше учреждение работает или должно сотрудничать с волонтерами? Какую пользу это приносит/принесет учреждению и волонтерам?». Чрезвычайно важным представляется взаимовыгодный характер коллаборации музеев и привлекаемых волонтеров: «Для музея и волонтеров польза общая — реализация себя,



своих возможностей и создание новых интересных проектов». 41% участников исследования назвали главной причиной работы с волонтерами потребность в помощи при проведении различных мероприятий и в повседневной деятельности учреждения:

- «работа с посетителями во время массовых мероприятий»;
- «волонтеры задействуются в качестве усиления сотрудников на крупных мероприятиях»;
- «решать задачи в рамках организации мероприятий с участием людей с ограниченными возможностями здоровья, массовых мероприятий, когда требуются дополнительные человеческие ресурсы».

Почти четверть респондентов указывают на возможность привлечения волонтеров к текущей деятельности учреждения:

- «учреждение благодаря волонтерам получает «дополнительные руки» (желательно высококвалифицированные), а также готовый продукт по результатам конкретной работы».

По мнению респондентов, сотрудничество с добровольческим активом позволяет значительно расширить линейку предлагаемых услуг и повысить качество обслуживания посетителей (4%), а также реализовать новые и уже

имеющиеся проекты (6%). Лишь 3% участников исследования указали на возможность развития социальной миссии учреждения, его социального предназначения:

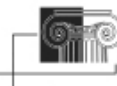
- «Музей смог бы продемонстрировать свою открытость, готовность к сотрудничеству, обеспечить вовлеченность людей со стороны в музейное дело».

Волонтерам, по мнению участников исследования, общая деятельность с музеями-заповедниками позволяет почувствовать причастность к важнейшим культурным событиям страны, внести свой посильный вклад в дело сохранения объектов историко-культурного наследия страны (29%); принять участие в интересных проектах и мероприятиях музея-заповедника (23%); самореализоваться (3%); приобрести новые знания и опыт (19%); завести полезные знакомства (10%); осуществить свои инициативы (4%) (табл. 1).

В рамках исследования была поставлена задача определить, в каких направлениях и видах работ преимущественно участвуют волонтеры в музеях-заповедниках. Согласно результатам опроса, хозяйственная деятельность (благоустройство прилегающей территории, уборка мусора, уход за зелеными насаждениями и др.) и организационные работы (помощь в проведении выставок, событийных

Таблица 1. Преимущества сотрудничества с музеями-заповедниками для волонтеров

| Вариант ответа | % от числа ответивших |
|--|-----------------------|
| Личный вклад в сохранение и развитие объектов культурного наследия | 29 |
| Участие в интересных проектах/мероприятиях | 23 |
| Приобретение новых знаний, опыта | 19 |
| Знакомство с объектами культурного наследия | 12 |
| Знакомство с новыми людьми | 10 |
| Возможность воплотить свою инициативу в жизнь | 4 |
| Самореализация | 3 |



мероприятий, участие в подготовке и реализации просветительских проектов, тематических конференций и др.) являются лидирующими направлениями взаимодействия музеев-заповедников с волонтерами (55%).

Далее следует прием посетителей и помощь администраторам объектов — 44%; рекламная деятельность — 33%; исследовательская деятельность — 22%.

Кроме того, осуществляются ремонтные работы, проводимые в целях поддержания в эксплуатационном состоянии объекта культурного наследия и не изменяющие его особенностей, составляющих предмет охраны — 4%; музеефикация объектов культурного наследия — 7%; описание объекта культурного наследия — 7%; фандрайзинг — 15%. Это наименее востребованные направления с участием добровольных помощников в деятельности музеев-заповедников.

Только 4% опрошенных остановили свой выбор на варианте «Другое» (эколого-просветительская деятельность, проведение мастер-классов).

17% респондентов указали, что совсем не привлекают волонтеров к вышеуказанным направлениям деятельности.

Для решения проектных задач, обеспечения текущей деятельности учреждения четверть респондентов (24%) активно сотрудничают с волонтерами, больше половины (60%) только планируют задействовать волонтерский ресурс в будущем, каждое шестое учреждение культуры (16%) не видит особой необходимости в работе с волонтерами в дальнейшем.

81% участников исследования отметили, что взаимодействуют исключительно с временным контингентом волонтеров, приглашаемых для проведения событийных мероприятий и реализации отдельных проектов. 12% опро-

шенных респондентов указали, что работают с постоянным собственным «штатом» добровольцев.

Среди добровольных помощников музеев-заповедников, как показали результаты исследования, достаточно представителей разных возрастов, но особенно много молодежи: школьников, студентов вузов и колледжей (совокупная доля лиц в возрасте до 16 и от 16 до 25 лет составляет 85,9%). Далее по количеству следуют работающая молодежь от 25 до 35 лет (9,4%) и граждане пожилого возраста — люди от 50 лет (4,7%). В то же время участники глубинных интервью отмечают, что учреждения выражают готовность работать со всеми категориями населения.

Отдельный тематический блок исследования был посвящен организации респондентами волонтерских кампусов. В ходе исследования выяснялось, практикуется ли у учреждений культуры проведение волонтерских лагерей. 18% опрошенных указали, что обладают соответствующим опытом. Основная масса участников опроса (82%) не обладают опытом реализации подобных масштабных проектов.

Мнения респондентов разделились, однако большинство, более четверти ответивших (26%), полагают, что основное препятствие для проведения волонтерских кампусов — недостаток финансовых средств. Расходы, связанные с реализацией лагеря, обеспечением волонтеров различными сервисами, представляются тяжелым финансовым бременем для музеев-заповедников. Примерно пятая часть респондентов (19%) считает, что ключевая причина отказа от идеи проведения волонтерского лагеря связана с обременительной и дополнительно неоплачиваемой нагрузкой на персонал учреждения (*«волонтеров нужно инструктировать, контролировать их ра-*



боту»). 7% респондентов ссылались на свое незнание о работе волонтерских кампусов. На низкий уровень активности населения указывают 11% участников опроса. 6% интервьюируемых останавливает отсутствие механизмов для поощрения добровольных помощников. 4% респондентов отметили, что музеи-заповедники не испытывают потребности в реализации подобных проектов.

Вариант «Другое» давал возможность респонденту самому дополнить предложенный список причин отказа от организации волонтерских лагерей. Доля таких ответов составила 27%. Аргументы, приведенные участниками опроса:

– *«отсутствие средств для размещения участников лагеря»;*

– *«отсутствие ресурсов для выполнения дополнительной работы по организации лагеря волонтеров»;*

– *«логистические трудности, связанные с удаленным расположением самого музея-заповедника от населенных пунктов».*

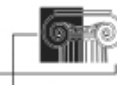
Согласно результатам социологического исследования, мнения респондентов по вопросу, кто должен руководить и курировать деятельность волонтеров во время проведения кампусов оказалось достаточно монолитным - большая часть респондентов (86%) считают, что это должен делать один из сотрудников музея-заповедника.

Если проанализировать наиболее часто встречающиеся запросы и потребности учреждений культуры в помощи волонтеров в формате волонтерских кампусов, вполне ожидаемо, что наибольшее количество ответов - больше четверти ответов - оказалось связано с оказанием помощи в организации мероприятий (27%). На втором месте еще примерно четверть ответов - вариант «уборка и благоустройство территории» (24%). Тре-

тым по популярности ответом - пятая часть респондентов указала работу с посетителями (20%). 11% запросов приходится на привлечение волонтеров к научно-исследовательской работе. Археологические работы (7%) с участием волонтеров расположились на пятом месте. Аналогичный показатель (7%) у варианта «распространение рекламных материалов». Один ответ (4%) пришелся на вариант «работа с людьми, имеющими ограниченные возможности». Собранные в ходе исследования данные указывают, что за таким вариантом ответа скрывается «возможность заниматься сопровождением маломобильных посетителей, посетителей с нарушениями зрения и слуха».

Для создания социально-демографического портрета волонтера музея-заповедника в рамках соцопроса был сформулирован блок вопросов о предпочтительных уровне и профиле образования, возрастных характеристиках, гендере участников волонтерского кампуса. В результате анализа ответов стало ясно, что три четверти (74%) респондентов считают, что для работ на территории музеев-заповедников требуются волонтеры с образованием не ниже среднего. Только 26% опрошенных высказали предпочтение волонтерам, имеющим высшее образование, с дополнительной оговоркой при этом о желательности этого образования профилю проводимых ими работ. Подавляющее большинство участников исследования указали, что пол не имеет значения, а предпочтительный возраст волонтеров - в диапазоне от 18 до 35 лет (62%).

На вопрос анкеты «Если ваше учреждение готово организовать волонтерские кампусы, то сколько времени может длиться одна волонтерская смена?» респондентам была представлена возможность выбрать из нескольких предложенных вариантов только один. Ответы



участников анкетирования распределились следующим образом (табл. 2).

Большинство участников опроса, выразивших заинтересованность в развитии волонтерских кампусов, выразили готовность организовать недельные (50%) и двухнедельные (36%) волонтерские кампусы. 9% пришлось на 3-недельные проекты, один ответ (5%) пришелся на 4-недельный вариант.

Один из вопросов исследования был направлен на конкретизацию музеями-заповедниками возможных сервисов (услуг) для участников волонтерских кампусов. Мнения распределились следующим образом (табл. 3).

Примечательно, что никто из респондентов не выбрал наиболее затратные статьи расходов – такие варианты ответа, как «трансфер (оплата проезда)» и «питание (обеспечение трехразового питания)». 35% участников исследования отметили ответ «питьевой режим».

Только 13% респондентов выразили готовность предоставить участникам волонтерского кампуса проживание и 3% — телефонную связь.

Учитывая преимущественно молодежный состав волонтерского корпуса международного лагеря, немаловажным является ответ на вопрос о готовности музеев-заповедников организовать досуг его участников. Значительная часть респондентов (86%) выразили готовность взять на себя обеспечение культурно-досуговой программы для волонтеров – от проведения исторических квестов, культурно-просветительских и образовательных мероприятий до экскурсий по окрестностям музея-заповедника:

- «посещение музейных выставок и мероприятий»;
- «познавательный досуг (культурно-просветительские мероприятия, исторические квесты)»;

Таблица 2. Если ваше учреждение готово организовать волонтерские кампусы, то сколько времени может длиться одна волонтерская смена?

| Вариант ответа | % от числа ответивших |
|----------------|-----------------------|
| 1 неделя | 50 |
| 2 недели | 36 |
| 3 недели | 9 |
| 4 недели | 5 |

Таблица 3. Если ваше учреждение готово организовать волонтерские кампусы, то какие виды сервисов вы предоставите волонтерам?

| Вариант ответа | % от числа ответивших |
|--|-----------------------|
| Питьевой режим | 35 |
| Предоставление оборудования и расходных материалов | 27 |
| Культурная программа лагеря | 22 |
| Проживание | 13 |
| Телефонная связь | 3 |



– «экскурсионно-лекционное обслуживание, исторические практикумы, уроки древних ремесел»;

– «экскурсии по объектам музея-заповедника, научно-популярные лекции»;

– «просмотры фильмов о В.Д. Поленове, посещение экспозиций в самом музее и партнерских музеях».

Ограниченность ресурсов музеев-заповедников демонстрирует ответы на прямой вопрос о том, готовы ли они обеспечить волонтеров необходимыми инвентарем, инструментами и расходными материалами. Исследование показало, что только 67% респондентов подтвердили подобную возможность.

Дополнительный вопрос исследования помог конкретизировать виды помощи музеям-заповедникам для организации волонтерского кампуса. На необходимость финансовой поддержки указало наибольшее количество участников опроса (32%). 29% считают важным организационно-методическое сопровождение процесса реализации проекта и его оценки. 24% участников опроса отмечают потребность в обучении сотрудников учреждения для работы с волонтерским сообществом. Информационную поддержку предпочли 21% участников исследования. Наконец, консультирование упомянули 17% респондентов.

В ходе социологического опроса респондентов спросили, хотело бы их учреждение подробнее узнать о добровольческом (волонтерском) движении в сфере сохранения культурного наследия и пройти обучение (лекции, семинары). 82% участников исследования ответили утвердительно на данный вопрос.

В рамках проведенного исследования были сформулированы следующие выводы:

1. В настоящее время только малая часть музеев-заповедников осознала необходимость

в образовании и деятельности собственных добровольческих объединений.

2. Респонденты демонстрируют понимание важности привлечения добровольных помощников в текущую и проектную деятельность музеев-заповедников. Участие волонтеров в деятельности учреждений культуры дает возможность последним повысить качество и расширить перечень предлагаемых услуг, качество обслуживания посетителей.

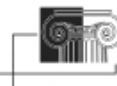
3. Организационные и хозяйственные работы являются для музеев-заповедников приоритетными направлениями приложения профильного добровольческого труда. На это указывают как сферы работы волонтеров, так и перечисленные респондентами проекты и мероприятия с участием добровольных помощников (акции «Цветочное сердце весны», «Марш парков», «Ежегодная осенняя уборка берегов рек Дон и Тихая Сосна», акция «День Земли», создание Пушкинской тропы, трудовые десанты по благоустройству территорий объектов культурного наследия и др.).

4. Учреждениями культуры реализуются различные проекты и мероприятия с участием добровольных помощников (субботники и уход за зелеными насаждениями на территории объектов культурного наследия, фестивали, концерты, конференции и др.).

5. Преобладающее количество участников опроса не владеет на достаточном уровне технологиями волонтерского менеджмента.

6. Характерными чертами современной организации деятельности музеев-заповедников являются консерватизм и изолированность, что значительно сужает возможности развития текущих и краткосрочных проектов культурных учреждений с участием добровольцев.

7. Большинство респондентов исследования не готовы к организации международных



волонтерских кампусов на своих площадках, что напрямую связано, с одной стороны, с отсутствием финансирования подобного проекта и административной поддержки,

с другой стороны, с недостаточностью методических знаний и консультационного сопровождения в вопросах проведения международных лагерей на всех этапах его организации.

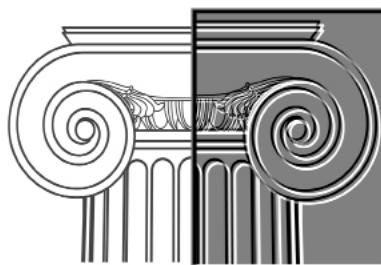
Список литературы

1. Горлова Н. И. Волонтерство в России и за рубежом: исторический опыт и современное состояние сохранения культурного наследия. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2020. 158 с.
2. Горлова Н. И., Губина А. В., Воропаева М. Д. и др. Анализ практики привлечения добровольцев к сохранению культурного наследия (на примере России, Великобритании и Франции). Тверь: Парето-Принт, 2020. 308 с.
3. Горлова Н. И., Губина А. В., Демидов А. Г. Современные практики привлечения волонтеров к сохранению историко-культурного наследия: монография. Москва: Перспектива, 2021. 244 с.
4. Горлова Н. И., Маковецкая Д. Т. Сборник волонтерских практик в сфере культуры. Москва: Перо, 2020. 120 с.
5. Зиновьева Ю. В. Музейное волонтерство в структуре добровольчества в сфере культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 4. С. 39–44.
6. Отнюкова М. С. Культурный туризм и социальное конструирование достопримечательностей // Проблемы и перспективы развития культурного туризма Саратовской области. Саратов. 2004. № 3. С. 15–20.
7. Романова А. Г. Сравнительный анализ волонтерских проектов по сохранению исторических знаний и объектов культурного наследия // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 1 (15). С. 117–120.
8. Тимофеева Л. С. Музеи-заповедники в сфере культурного туризма // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 3. С. 197–202.

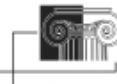
References

1. Gorlova N. I. *Volunteering in Russia and abroad: historical experience and current state of preservation of cultural heritage*. Krasnodar: «Kuban State University», 2020. 158 p. (In Russ)
2. Gorlova N. I., Gubina A. V., Voropaeva M. D. et al. *Analysis of the practice of involving volunteers in the preservation of cultural heritage (on the example of Russia, Great Britain and France)*. Tver: «Pareto-Print», 2020. 308 p. (In Russ)
3. Gorlova N. I., Gubina A. V., Demidov A. G. *Modern practices of attracting volunteers to preserve the historical and cultural heritage: monograph*. Moscow: «Prospect», 2021. 244 p. (In Russ)
4. Gorlova N. I., Makovetskaya D. T. *Collection of volunteer practices in the field of culture*. Moscow: «Pero», 2020. 120 p. (In Russ)
5. Zinovieva Yu. V. *Museum volunteering in the structure of volunteering in the field of culture* // Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture. 2021. No. 4. Pp. 39–44. (In Russ)
6. Otnyukova M. S. *Cultural tourism and social construction of sights* // Problems and prospects for the development of cultural tourism in the Saratov region. Saratov. 2004. N. 3. Pp. 15–20. (In Russ)
7. Romanova A. G. *Comparative analysis of volunteer projects for the preservation of historical knowledge and objects of cultural heritage* // Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture. 2021. N. 1 (15). Pp. 117–120. (In Russ)
8. Timofeeva L. S. *Museum-reserves in the field of cultural tourism* // Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture. 2015. N. 3. Pp. 197–202. (In Russ)

Поступила в редакцию 06.12.2021



ПЕДАГОГИКА КУЛЬТУРЫ



ПЕДАГОГИКА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ОСНОВА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БАЗИС

УДК 379.8 : 37.013

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-107-124>

Н. Н. Ярошенко

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: yaroch1@yandex.ru

Аннотация: Статья продолжает исследование проблемы педагогической имплементации понятия «социальная культурная деятельность», определение практических и научно-теоретических оснований педагогической теории социально-культурной деятельности. Рассмотрена институциональная основа социально-культурной деятельности как совокупности организаций (учреждений), специализированно осуществляющих воспитательные практики в сфере культуры. Деятельность этих культурных институтов по ресурсному и организационному потенциалу сопоставима с деятельностью других педагогических институций. Сделан вывод о том, что основой для формирования теоретической базы социально-культурной деятельности необходимо признать аппарат и объяснительные возможности педагогической науки, которая выступает как ядро для интеграции многоаспектных научных подходов. На основе анализа историко-педагогического генезиса теории социально-культурной деятельности, особенностей формирования подходов к научному исследованию её эмпирических и теоретических проявлений предложено новое название теории - *педагогика социально-культурной деятельности*, которая является составной частью общей педагогики в современной России. Предлагаемый вариант названия современной теории социально-культурной деятельности даёт возможность максимально точно отразить педагогическую, прежде всего воспитательную сущность развивающих, творческих социально-культурных практик деятельности и их фундаментальную связь с педагогической наукой. Целостность педагогики социально-культурной деятельности обеспечивается пониманием процесса социально-культурной деятельности как одного из видов педагогической деятельности; институциональной основы социально-культурной деятельности как системы организаций (учреждений), специализированно осуществляющих реализацию педагогического функций; педагогической сущности результатов социально-культурной деятельности (результатов практики, связанной с воспитанием личности и формирование культуры социального взаимодействия; результатов теоретической рефлексии на уровне научного анализа процессов и условий воспитания в сфере культуры).

Ключевые слова: общая педагогика; история педагогики и образования; социально-культурная деятельность; педагогика социально-культурной деятельности; педагогика культуры, воспитание в сфере культуры, институты социально-культурной деятельности, теория социально-культурной деятельности.

ЯРОШЕНКО НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры.

YAROSHENKO NIKOLAY NIKOLAYEVICH – Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Social and Cultural Activity, Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture.

© Ярошенко Н. Н., 2021



Для цитирования: Ярошенко Н.Н. Педагогика социально-культурной деятельности: институциональная основа и теоретический базис // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 107-124. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-107-124>

PEDAGOGY OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY: INSTITUTIONAL BASIS AND THEORETICAL BASIS

Nikolay N. Yaroshenko

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

e-mail: yaroch1@yandex.ru

Abstract: The article continues the study of the problem of pedagogical implementation of the concept of “social cultural activity”, the definition of practical and scientific-theoretical foundations of the pedagogical theory of socio-cultural activity. The institutional basis of socio-cultural activity as a set of organizations (institutions) specializing in educational practices in the field of culture is considered. The activities of these cultural institutions are comparable in terms of resource and organizational potential with the activities of other pedagogical institutions. It is concluded that the basis for the formation of the theoretical basis of socio-cultural activities should be recognized as the apparatus and explanatory capabilities of pedagogical science, which acts as a core for the integration of multidimensional scientific approaches. Based on the analysis of the historical and pedagogical genesis of the theory of socio-cultural activity, the peculiarities of the formation of approaches to the scientific study of its empirical and theoretical manifestations, a new name for the theory of pedagogy of socio-cultural activity, which is an integral part of general pedagogy in modern Russia, is proposed. The proposed version of the name of the modern theory of socio-cultural activity makes it possible to reflect as accurately as possible the pedagogical, primarily the educational essence of developing, creative socio-cultural practices of activity and their fundamental connection with pedagogical science. The integrity of the pedagogy of socio-cultural activity is ensured by understanding the process of socio-cultural activity as one of the types of pedagogical activity; the institutional basis of socio-cultural activity as a system of organizations (institutions) specializing in the implementation of pedagogical functions; the pedagogical essence of the results of socio-cultural activities (the results of practice related to the education of the individual and the formation of a culture of social interaction; the results of theoretical reflection at the level of scientific analysis of the processes and conditions of education in the field of culture).

Keywords: general pedagogy; history of pedagogy and education; socio-cultural activity; pedagogy of socio-cultural activity; pedagogy of culture, education in the field of culture, institutions of socio-cultural activity, theory of socio-cultural activity.

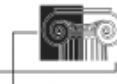
For citation: Yaroshenko N.N. Pedagogy of socio-cultural activity: institutional basis and theoretical basis. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 107-124. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-107-124>

Обращаясь к педагогической сущности социальной культурной деятельности мы вновь и вновь сталкиваемся с вопросом о том, почему именно эта сущность должна быть педагогической? в чём, собственно говоря, выражается эта сущность?

Нам представляется, что каждый из практиков социально-культурного творчества и воспитания не раз задавался этим вопросом.

Он возникает и у студентов, которые приходят в вузы культуры учиться менеджменту социально-культурной деятельности, организации творческо-производственной деятельности учреждений культуры: где же, спрашивают студенты, педагогика в учреждении культуры?

Отвечая на этот вопрос преподаватели, как правило, перечисляют задачи воспитания человека, но этот верный по сути ответ часто



выглядит как клише и не всегда объясняет многоаспектный характер педагогики социально-культурной деятельности. А объяснить нужно многое, показав, что социально-культурная деятельность изменилась и по своей институциональной основе, и по своим задачам, и по структуре, и по своим функциям, но при этом не потеряла своё педагогическое предназначение, оставаясь действенным средством просветительства и воспитания личности, поддержки её саморазвития и творческого самовыражения.

Разговор о педагогической имплементации понятия «социальная культурная деятельность», начатый нами в предыдущей статье [21, С. 124-136], призван дать ответы на вопросы, связанные с определением практических и научно-теоретических оснований педагогической теории социально-культурной деятельности, в итоге определяющих научный статус её исследований.

Обратившись к анализу категории «педагогической деятельности» и рассмотрев её практико-ориентированный (онтологический) аспект, мы показали, что родовая сущность социально-культурной деятельности состоит в том, что она является видом педагогической деятельности. И, продолжая аргументацию этого вывода, необходимо указать на существование институциональной основы педагогики социально-культурной деятельности, реализуемой в специфических воспитательных, просветительных, развивающих формах.

**Сдвиги в современных
социальных институтах
как предпосылка самоопределения
педагогики социально-культурной
деятельности**

Обращение к анализу институциональной основы педагогики социально-культурной деятельности – это важный момент для по-

нимания её сущности и специфики. Особо необходимо подчеркнуть, что такой анализ не случаен и, с одной стороны, он дает возможность еще раз подчеркнуть педагогическую обусловленность деятельности учреждений культуры, а с другой – показывает возрастающую роль изменений в системе современных институций как фактора самоопределения педагогики социально-культурной деятельности. Ведь именно организационные сдвиги, происходящие на уровне институций социально-культурной деятельности, сегодня становятся предпосылкой для формирования новых подходов научного осмысления и, в конечном итоге – нового состояния и статуса теории социально-культурной деятельности.

Научное представление об институциональной основе общественного развития и многообразии социальных и культурных институтов хорошо разработано в социологии и опирается на идеи классиков социологической мысли О. Конта, П. Бергера, М. Вебера, Г. Спенсера и др.

Понимая, что институциональная организация социально-культурной деятельности строится на общих законах функционирования культурных институтов, необходимо отметить, что она включает два взаимосвязанных компонента: во-первых, способы взаимодействия людей по поводу создания и распространения ценностей культуры, а, во-вторых, систему учреждений культуры. Профессор А. Я. Флиер об этом говорит, вначале подчеркивая прямой, непосредственный смысл понятия «культурный институт» — это «некая конкретная организация (структура, учреждение), которая выполняет функцию создания, хранения или трансляции культурно значимой продукции [18, С. 305]», а затем трактует его в расширительном смысле как «стихийно сложившийся и функционирующий



порядок (норма) осуществления какой-либо культурной функции», относит сюда «традиции, нравы, обычаи, ритуалы, художественные стили и философские течения, школы и направления в науке и т.п. [18, С. 305]».

Социально-культурная деятельность в ходе исторического развития институализировалась в особую систему организаций (учреждений) культуры – учреждений культуры клубного типа, в которую включены дома и дворцы культуры, клубы, досуговые центры и другие типы учреждений, которые формируют, распространяют, творчески развивают определенные ценностно-нормативные образцы культурного поведения людей.

Однако, говоря об институциональной основе социально-культурной практики, следует отметить то, что «учреждение культуры», во всем многообразии организационных форм, уже перестало быть единственным фактором включения человека в мир культуры. И это результат, с одной стороны, объективных изменений в системе форм трансляции культуры, и, в том числе - её тотальной цифровизации, а с другой – следствие недооценки на протяжении нескольких десятилетий на государственном уровне роли учреждений культуры в массовом просвещении и воспитании граждан России.

И вот сегодня уже можно констатировать итог - произошла диверсификация субъектов воспитательной деятельности в сфере культуры, в ходе которой патронируемые государством институциональные субъекты (дома и дворцы культуры, культурные центры, библиотеки, музеи и др.) должны включиться в борьбу за лидерство в организации и осуществлении воспитания.

Современный человек входит культуру уже не только «через двери учреждения культуры (клуба, библиотеки, музея и т.д.)», как

это было во второй половине прошлого века, когда такие учреждения были главным, типовым и чрезвычайно востребованным центром просвещения, творчества, отдыха граждан.

Сегодня таких «дверей» для входа в культуру много - это и средства массовой информации, и цифровые системы, индустрия развлечений и другие многочисленные институции, обеспечивающие реализацию потребности человека в творчестве, развлечении, познании окружающего мира.

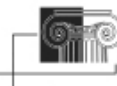
Наш анализ показывает, что в социально-культурной деятельности сложились серьезные проблемные поля, обусловленные спецификой её институциональной природы:

- недостаточная социальная эффективность – недостаточное участие учреждений культуры в жизни местных сообществ, вообще низкий уровень социальных ожиданий от работы учреждений и организаций социально-культурной сферы;

- не высокий уровень удовлетворенности заказчика (государства) и потенциальных и реальных потребителей культурных услуг, в этом не выдерживается конкуренция с индустрией культуры и развлечений;

- преобладание инерционных тенденций в формах и форматах социально-культурной деятельности, преимущественно развлекательных;

- статичность институциональных субъектов социально-культурной деятельности – массовые учреждения культуры клубного типа практически не изменились за последнее время (за исключением столичных и передовых региональных учреждений культуры), есть сильная привязка к типовым зданиям, построенным в советское время и нуждаются в серьезной трансформации (клубные учреждения – это уже не «рай» на земле, как это было в середине прошлого века).



Это приводит к формированию негативных социальных стереотипов о социально-культурной деятельности как о якобы «второсортной», «не поспевающей за изменениями» культурных потребностей людей и не отвечающей современным требованиям к технологическому, информационному обеспечению.

Эти проблемы существенно снижают воспитательную эффективность организаций культуры, но, тем не менее, не отменяют саму возможность её, научного обоснования, целенаправленного повышения и достижения требуемых педагогических результатов.

Социально-культурная деятельность по своему ресурсному и организационному потенциалу сопоставима с деятельностью других педагогических институций. Речь идет об организованном, институционально оформленном ресурсе для педагогической деятельности в сфере культуры.

Говоря о системе просвещения и воспитания в нашей стране мы традиционно указываем на общеобразовательную школу, называя её основным типом организаций, осуществляющих образовательную деятельность по программам начального, основного и среднего общего образования – их в 2019 году по данным Росстата насчитывалось 41,3 тыс. [11, С. 138]. Российская школа была и остается центром педагогической деятельности, главным субъектом обучения и воспитания граждан.

И в попытке обосновать педагогическую сущность понятия «социально-культурная деятельность» обращение к статистическим данным не случайно, ибо так появляется возможность показать насколько сопоставимы по численности сети общеобразовательных школ и учреждений культуры клубного типа. Такое сравнение, на наш взгляд, демонстрирует сколь значим сегмент институций социально-культурной деятельности.

В России сегодня более сорока двух тысяч организаций культурно-досугового типа (здесь и далее мы опираемся на официальную информацию Росстата [12]), что даже превосходит число общеобразовательных школ. Это одна из крупнейших в стране, распределенная по всей её территории, системно организованная и управляемая государством сеть институций, осуществляющих массовое просветительство и организацию творческой деятельности населения. Понятно, что клубные учреждения реально проигрывают школам по материальной обеспеченности, штатному персоналу и численности работников, но школа явно отстает по охвату аудитории, масштабу работы со всеми возрастными группами населения – это по-прежнему прерогатива сети организаций культурно-досугового типа.

Эта сеть очень вариативна. Например, Росстат учитывает в числе организаций культурно-досугового типа весьма разнообразные по своим названиям и функциям, что в целом соответствует широкой трактовке самой социально-культурной деятельности – «клубы; центры культуры и досуга; дома и дворцы культуры; дома интеллигенции, книги, кино, эстетического воспитания детей, женщин, молодежи, пенсионеров; национальные культурные центры; центры традиционной культуры; дома ремесел и фольклора; автoclубы, агиткультбригады, плавучие культбазы; культурно-спортивные и социально-культурные комплексы и др. [12, С. 165]».

Большая часть организаций культурно-досугового типа расположена в сельской местности – это 37,9 тыс., а в городах – 4,9 тыс. В 1992 году таких организаций было 66,0 тыс. и многие годы была очевидна тенденция сокращения их численности – за период с 1992 по 2018 годы в стране перестали существовать 23,5 тысячи клубных учреждений, т.е. факти-



чески одна треть! В 2018 их насчитывалось – 42,5 тыс. И лишь в 2019 году эта тенденция прерывается и намечается некоторый рост числа организаций культурно-досугового типа и их число составило – 42,8 тыс. [12, С. 168]. Однако даже несмотря на существенное сокращение клубной сети, до сих пор она представляет самый массовый тип организаций культуры, по численности опережающий даже библиотеки, которых в стране было в 2019 году 37,1 тысячи [12, С. 166], а в 2020 году уже 37,0 [13, С. 76].

Немаловажно, что Росстатом отмечается рост расходов на услуги организаций культуры в структуре потребительских расходов граждан: с 2,1% в 2005 году до 5,5% в 2019 году [12, С. 134]. Чуть менее чем за пятнадцать лет россияне стали вдвое больше тратить на удовлетворение своих культурных потребностей, и это при снижении покупательского спроса в других сегментах потребления. Безусловно это сказывается на повышении спроса на услуги всех учреждений культуры, включая организации культурно-досугового типа.

Таким образом, в России исторически сложилась и активно развивается сеть учреждений культуры, *специализированно* осуществляющих педагогически направленную социально-культурную деятельность – это организации культурно-досугового типа.

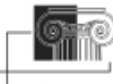
Не случайно, Министр культуры О.Б. Любимова, выступая 3 марта 2021 года в Совете Федерации, начала разговор о ходе реализации национального проекта «Культура» с напоминания сенаторам о том, что в России более 90 тысяч учреждений культуры и подавляющее большинство из них — дома культуры и библиотеки [7]. «Первоочередная» задача Министерства культуры – «это создание условий для воспитания гармонично развитой личности и укрепления интереса к культу-

ре» [7]. Эта задача является «педагогической» по своей направленности и «культурной» по содержательному наполнению.

Развивая эту мысль, необходимо подчеркнуть, что воспитательная работа в сфере культуры должна выстраиваться только на педагогической основе, что делает актуальной педагогическую имплементацию социально-культурной деятельности.

Итак, социально-культурная деятельность связана с деятельностью учреждений культуры клубного типа (дома и дворцы культуры, культурные и досуговые центры и др.), парков (парки культуры и отдыха, парки развлечений и др.). Эти учреждения специализированно выполняют все функции социально-культурной деятельности. Однако сегодня многие, если не все, учреждения культуры наряду со своими базовыми функциями реализуют социально-культурную деятельность. Например библиотеки, сегодня трансформируются в культурные центры, как это, например, происходит в Москве. По инициативе Департамента культуры Москвы начался процесс интеграции библиотек и клубных учреждений, в результате чего формируются Дирекции объединённых культурных центров. Современные библиотеки наряду с обслуживанием читателей и выполнением своего прямого функционала активно занимаются культурно-просветительной работой, организацией досуга, созданием любительских объединений, проведением праздников, то есть всем тем, что ранее традиционно входило только в функционал учреждений культуры клубного типа.

Точно также расширяется диапазон деятельности музеев, которые активно ведут просветительские программы, создают собственную систему воспитательных мероприятий, социально-культурных проектов. Такая же картина наблюдается в театрах, филармониях,



которые расширяют свою аудиторию за счет культурно-просветительной деятельности, связанной с популяризацией искусства, поддержкой различных творческих инициатив.

Еще социально-культурная деятельность осуществляется общественными организациями и объединениями. Просветительские проекты, многочисленные социальные акции, волонтерские инициативы, фестивальные формы, ивенты – это далеко не весь перечень форм и направлений социально-культурной деятельности общественных организаций.

Сегодня весь потенциал культуры, сконцентрированный в культурных (креативных) индустриях, открыт для человека. Однако открыт он в основном на другом основании – экономическом, которое до сих пор воспринимается как инородное в учреждениях культуры, действующих по модели массовой культурно-просветительной работы, всегда базировалась на принципах бесплатности и доступности.

Понятно, что укрепление в сфере культуры нового экономического порядка и становление новых субъектов воспитания – это процессы взаимосвязанные.

И при этом нельзя не заметить, и это – во-вторых, что такая взаимообусловленность экономики и воспитания заметно изменила задачи деятельности учреждений культуры.

Основные задачи деятельности учреждений культуры сегодня определяются государственным (муниципальным) заданием, в котором целевые показатели деятельности выражены преимущественно в категориях «количества» и «качества» предоставляемых услуг. При этом в сфере культуры, так же как и в других отраслях народного хозяйства, объем финансового обеспечения бюджетных и автономных учреждений формируется на основе «доведенных государственных (муници-

пальных) заданий». Сфера культуры оказывает «услуги», качество которых никак не связано с параметрами воспитания, совершенствования человека, развития его талантов, возвышения его потребностей. Подразумевается, что эти задачи конечно же могут быть решены «как-то само собой» и «как бы между прочим», ведь главным должно быть обеспечено достижение количественных показателей:

- в *информационно-библиотечном обслуживании* населения – это количество пользователей библиотек, чел.; количество документов/выдач; количество посетителей, чел.; число мероприятий, проведенных библиотекой за год; объем поступления новых документов в фонд учреждения, экз.; наличие документов на различных носителях информации; наличие собственных баз данных, полнотекстовых баз данных и т. д.; наличие электронного каталога (количество записей); количество автоматизированных рабочих мест сотрудников; количество автоматизированных рабочих мест пользователей; обслуживание удаленных пользователей, интенсивность виртуальных посещений web-сайта;

- в *организации досуга населения* — это количество участников клубных формирований; число культурно-досуговых мероприятий; численность участников культурно-досуговых мероприятий; количество наград высших степеней за участие учреждения в смотрах, фестивалях, конкурсах и т. п.; участие руководителей разножанровых коллективов и учреждений в творческих лабораториях, семинарах, мастер-классах, способствующих росту их профессионализма, обмену опытом в творческой деятельности;

- *удовлетворении потребности населения в сценическом искусстве* – это количество обслуженных зрителей в год; количество в год; среднее количество мероприятий



на стационарных площадках в год; количество новых театральных постановок, концертных программ, в среднем в год; продвижение положительного имиджа учреждения средствами рекламы, электронных СМИ.

В выбранных нами для примера показателях качества оказания государственной (муниципальной) услуги в сфере культуры хорошо видно, что все они «оторваны» от цели воспитания и возвышения личности. На уровне государственного (муниципального) задания педагогические задачи не поставлены и даже не обозначаются. И не может не вызывать тревогу тот факт, что все содержательные и смысловые моменты в деятельности учреждений культуры уходят на второй план: Что будут читать люди? Какими по смыслу будут досуговые занятия? Чему будут посвящены спектакли и концерты?

Смысловые, ценностно-ориентационные, и, по сути, воспитательные задачи учреждений культуры не входят в государственное задание.

Безусловно, этот аспект сегодня регулируется на другом уровне – на уровне идеологическом Основ и Стратегии реализации государственной культурной политики [9; 16], в Модельном закон о социально-культурной деятельности [8]. И задача теории и практики состоит в эффективном приложении задач, определяемых на уровне государства, в, онтологический контекст социально-культурной деятельности как уникального направления педагогической практики.

Педагогический статус теории социально-культурной деятельности

Признание педагогического статуса социально-культурной деятельности, который определяется её содержанием и институциональной основой, позволяет перейти к рас-

смотрению специфику исследований социально-культурной деятельности и обосновать их связь с педагогической наукой. И здесь мы по сути переходим к изучению второго аспекта педагогической имплементации понятия «социально-культурная деятельность», который ранее определили как эпистемологический, т.е. связанный с научно-теоретической разработкой проблем творческого развития личности, воспитания, просвещения в условиях деятельности организаций культуры. Этот аспект позволяет очертить контуры научного исследования социально-культурных явлений и процессов как особой, самодостаточной, целостной, сложноорганизованной ветви педагогической науки.

Теория социально-культурной деятельности представляет собой систему идей, выводов о закономерностях и сущности педагогического процесса, принципах его организации и технологиях (социальных, культурных, психолого-педагогических и др.) осуществления в условиях свободного времени, досуга [20, С. 5] – такое определение было дано нами в начале 2000-х годов и до сих пор остается рабочим и отражающим педагогическую сущность исследований.

Теория социально культурной деятельности всегда позиционировала себя как теория широкого и многоаспектного рассмотрения явлений культуры с позиции просветительства, организации любительского творчества и рекреации. В работах классиков теории социально-культурной деятельности М.А. Ариарского, В.Е. Триодина, Т.Г. Киселевой, Ю.Д. Крайильникова, Ю.А. Стрельцова и многих других исследователей всегда подчеркивается сущностная связь культурно-просветительной и социально-культурной деятельности, и вся научная рефлексия осуществляется в этих рамках. Этот подход обусловлен историче-



ски – её подтверждает история становления теории социально-культурной деятельности от ее истоков в конце XIX века в рамках внешнего образования вплоть до настоящего времени. И всем, кто понимает и принимает преемственную связь «внешкольного образования – политикопросветительной работы – клубоведения – культурно-просветительной работы – социально-культурной деятельности» понятно, что каждая из представленных форм воспитательной деятельности чётко связана с предшествующими формами, соотносится с конкретными институтами и четко определённым кругом общественных практик. Другими словами – современная социально-культурная деятельность включает в себя те виды работы, которые выполняли ранее клубные учреждения в формате культурно-просветительной работы, а еще раньше – народные дома в формате внешнего образования. Нам понадобилось повторить эти достаточно очевидные моменты для того, чтобы подчеркнуть – трактовка социально-культурной деятельности, не учитывающая её становление и развитие в рамках изменяющихся форм педагогической работы в сфере культуры, приводит к ошибочным выводам о её сущности.

Главным итогом рассмотрения социально-культурной деятельности вне её историко-педагогического генезиса является необоснованное редуцирование многообразия её форм к абстрактным представлениям на уровне социально-философской, социально-экономической, культурологической, искусствоведческой интерпретаций.

Напомним, что Сергей Иосифович Гессен, видный российский философ и педагог, осенью 1923 года в Берлине на русском языке выпустил труд «Основы педагогики», которую по праву считают лучшей книгой по педаго-

гике двадцатого века. Этот труд имеет подзаголовок – «введение в прикладную философию» [3]. Полагаем, что идея С.И. Гессена отвечает на наш вопрос – педагогика является практическим приложением философии к задачам взращивания личности, формирования ее свойств как субъекта и носителя культуры. Полагаем, что «прикладной» философия (как и культурология, психология и другие гуманитарные науки) становится (становятся) тогда, когда начинает задавать ориентиры для конкретного воспитательного процесса, т.е. переходит на уровень педагогической деятельности.

Педагогику, рассмотренную в единстве обучения, воспитания и развития, необходимо понимать как особую и достаточно самостоятельную область духовного производства, в которой предметом и целью педагогической деятельности становится человек.

Философия, философия культуры и культурология в этом процессе выполняют роль общего идеологического, ценностно-смыслового и методологического основания современной педагогики, и всех видов педагогической деятельности, включая и социально-культурную деятельность.

Примеры подмены искомого педагогического уровня рефлексии задач и методов воспитания личности как субъекта культуры на другие смысловые аспекты к сожалению встречаются достаточно часто. И чаще всего социально-культурную деятельность необоснованно пытаются «подтянуть» на уровень философско-культурологической рефлексии целей этого процесса, его встроенности в систему культуры.

Причиной этому является, на наш взгляд, междисциплинарный характер категорий «социокультурное» и «социально-культурное». Став в 1994 году обозначением специальности



высшего образования «Социально-культурная деятельность» (вместо названия «Культурно-просветительная работа») и, затем научной специальности – «13.00.05 – Теория, методика и организация социально-культурной деятельности» тогда новое и не привычное словосочетание потребовало дополнительного объяснения. Это дало импульс формированию пула определений [См.: 19]. В 1990-е годы в гуманитарном научном дискурсе категория «социально-культурное» практически не использовалась и на этом фоне, особенно в связи с еще сильными традициями теории культурно-просветительной работы, это достаточно новое понятие смогло четко обозначать границы явления и его сущность в изменившихся общественно политических условиях в России.

Однако на рубеже XX–XXI веков в нашей стране были опубликованы и стали широко известны работы П.А. Сорокина о социокультурной динамике [15], появились работы о сущности социокультурного подхода, что активизировало многочисленные социокультурные исследования. Категория «социально-культурное» стала широко применяться, а в его коннотациях стал доминировать философско-социологический смысл.

На фоне такого широкого контекста социокультурных исследований перестала быть очевидной историческая, институционально преемственная, педагогическая связь между «культурно-просветительной» и «социально-культурной» деятельностью. Этот смысловой аспект категории «социально-культурное» все больше локализовался и стал понятен только узкому кругу теоретиков, работающих в научном поле специальности 13.00.05. К 2020-м годам понятие «социально-культурная деятельность» оказалась более востребовано в общегуманитарном дискурсе и всё

реже стало связываться с узкой трактовкой, призванной точно и однозначно определить круг явлений педагогической практики организаций сферы культуры.

В определённой мере решить эту проблему был призван «Модельный закон о социально-культурной деятельности», инициированный М.А. Ариарским, поддержанный его коллегами и учениками. Закон этот принят и действует в правовом пространстве стран СНГ [8].

Этому должна была также помочь разработка еще одного фундаментального, методологически выверенного документа – «Концепции клубной деятельности», которая была инициирована Т.В. Пуртовой (Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова) и активно продвигалась к принятию на уровне Правительства РФ.

Однако, полагаем, что при всем значении этих важных документов, они не в полной мере решили теоретическую и практическую проблему – пока не удалось сформировать новое название творческо-производственной деятельности отраслевой системы организаций культуры клубного типа (дома, дворцы культуры, культурные центры и др.), адекватное изменившимся реалиям практики и современным научно-педагогическим концепциям.

Перспективы развития теории социально-культурной деятельности: поиск педагогического определения

Необходимость уточнения связи практики социально-культурной деятельности с педагогической наукой обозначалась неоднократно в исследованиях классиков нашей ветви научных исследований. Это нашло отражение, например в трудах М.А. Ариарского («педагогическая культурология»), Ю.А. Стрельцова



(«педагогика досуга»), В.Е. Триодина («педагогика культуры») и многих других.

Так, профессор М.А. Ариарский, размышляя о природе и сущности социально-культурной деятельности, выстроил трехчастную систему понятий:

- «социально-культурная ситуация», «социально-культурная сфера», «социально-культурная среда»;

- «социально-культурная деятельность», «социально-культурная активность», «социально-культурное творчество»;

- «социально-культурное воспитание», «социально-культурное просвещение».

Для всей этой цепочки понятий М.А. Ариарский предложил обобщающую категорию «педагогической культурологии», рассматриваемую автором как «область науки и социальной практики, которая интегрирует в себе основы культурологии и педагогики и, опираясь на их взаимодействие и взаимовлияние, раскрывает методику социально-культурного просвещения и вовлечения индивида в культурную деятельность, способствующую преобразованию знаний о культуре в нравственно-эстетические убеждения, в нормы и принципы духовной жизни, в умения и навыки креативной деятельности [1, С. 8]. Таким образом, педагогическая культурология, по мнению М.А. Ариарского, должна выступать методологической базой и теоретическим источником для обоснования методики социально-культурной деятельности.

«Предметом педагогической культурологии, в первую очередь, выступает социально-педагогический процесс разностороннего развития личности посредством ее вовлечения в систему социально-культурного просвещения и свободного творчества, результатом которого становятся ценности культуры, обновленная культурная среда и новые, социально значимые качества людей [1, С. 8]».

Профессор В.Е. Триодин, говоря социально-культурной деятельности отмечает, что она по своей сути «носит человеко-творческий характер, ориентирована на человека, на исчерпывающее раскрытие заложенного в нем потенциала, на его совершенствование. **В этом смысле социально-культурная деятельность — воспитательная деятельность** [17, С. 37]» и соответственно – теория этого процесса является педагогической по определению.

Ближе всех, на наш взгляд, к понимаю синкретизиса культуры и педагогики, осуществлённого на основе социально-культурного проектирования, подошли А.П. Марков и Г.М. Бирженюк, указавшие на то, что суть соединения направлений и видов профессиональной деятельности, которые складываются внутри культурологии и досуговедения, «лучше всего отражает термин *социально-культурная педагогика*» [6, С. 23].

Однако в 1994–1996 годы при переходе от концепции «теории, методики и организации культурно-просветительной работы» к концепции «теории, методики и организации социально-культурной деятельности» слово «педагогика» не использовалось в названиях, поскольку считалось «и так понятным», что речь идет о воспитательных практиках, требующих педагогического осмысления. И, к сожалению, постепенно под сомнение попала сама очевидность связи социально-культурной деятельности и педагогической науки.

И вот сегодня одним из наиболее актуальных и острых вопросов внутри сообщества ученых, изучающих социально-культурную деятельность, стал вопрос о том, **какова судьба её теории?** Полагаем, что ответ здесь вполне очевиден – теория социально-культурной деятельности представляет собой **закономерный результат научной рефлексии объективно**



существующих явлений и процессов, которые не отменены введением новой номенклатуры научных специальностей. Теория социально-культурной деятельности продолжит развиваться в лоне педагогических наук.

При этом нужно понимать, что новая научная специальность «5.8.1. Общая педагогика. История педагогики и образования» (утверждена приказом Минобрнауки России от 24 февраля 2021 г. № 118) создана на основе сопряжения двух научных специальностей – «13.00.01. Общая педагогика. История педагогики и образования» и «13.00.05. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности» - ранее действовавших согласно Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени, утвержденной приказом Минобрнауки России от 23 октября 2017 г. № 1027. И здесь ключевое слово – сопряжение! Именно об этом говорится в Рекомендации Президиума ВАК РФ о сопряжении научных специальностей в новой номенклатуре [10], что подтверждено содержанием Паспорта научной специальности «5.8.1. Общая педагогика. История педагогики и образования», в котором нашли отражение педагогические концепции организации социально-культурной деятельности и другие проблемы педагогики культуры.

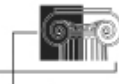
Нужно подчеркнуть, что этот шаг не лишает самостоятельности саму теорию социально-культурной деятельности, а лишь требует более глубокой интеграции с педагогикой, т.е. в определенной мере «снимает» инаковость и особенность социально-культурной деятельности по отношению к общей педагогике. Полагаем, что это не только не отменяет саму традицию педагогических исследований социально-культурной деятельности, а более того - позволяет нам говорить о **педагогике социально-культурной деятельности как**

составной части общей педагогики в современной России.

Предлагая именно такой вариант названия современной теории социально-культурной деятельности как «педагогика социально-культурной деятельности», мы даем возможность максимально точно отразить педагогическую, прежде всего воспитательную сущность развивающих, творческих социально-культурных практик деятельности и их фундаментальную связь с педагогической наукой. Кстати нет противоречия и в том, что рядом поставлены слова «педагогика» и «деятельность», ведь такие лексические конструкции хорошо известны в российском педагогическом дискурсе и не вызывают возражений, например, «педагогика профессиональной деятельности» и др.

Предназначенное для эпистемологического, научно-теоретического применения, понятие «педагогика социально-культурной деятельности» вбирает в себя все многообразие концепций и теоретических подходов, организационных форм, технологий и методик отражающих специфику социокультурных практик просветительства, дополнительного образования и воспитания в условиях любительства и творчества, развивающего досуга и рекреации.

Решая задачу педагогической имплементации понятия «социально-культурной деятельности» мы также должны обратиться к пониманию самого предмета педагогики что есть этот предмет? Отметим что до сих пор однозначного ответа на этот вопрос. В отечественной педагогике исходя из анализа различных определений предмета педагогики, В. И. Смирнов Обнаружил несколько подходов, которые обобщил в своем определении: предмет педагогики характеризуется определяющими развития личности противоречиями,



закономерностями отношениями, технологиями организации и осуществление воспитательного процесса [14, С. 12].

Комментируя это определение Л.А. Беляева указывает, что отсутствие единого понимания предмета педагогики «объясняется эмпирической природой педагогического знания» [2, С.70]. Далее она продолжает развивать свою мысль, указывая на то что педагогическая наука в основном ориентирована на «опыт и такое предметное содержание которое непосредственно наблюдаемо и многократно воспроизводимо» [2, С. 70].

Педагогика социально-культурной деятельности имеет воспроизводимый опыт и собственный предмет, который определен с одной стороны, её институциональной организацией, а с другой - педагогическим, прежде всего воспитательным характером этой деятельности.

При этом глубокая связь социально-культурной деятельности с педагогикой и другими науками о человеке, о развитии личности определяется также тем, что предметом изучения в теории социально-культурной деятельности являются закономерности духовного и творческого развития личности путем включения ее в процесс культуротворческой деятельности.

Также, как и предмет общей педагогики, предмет педагогики социально-культурной деятельности носит эмпирический характер.

Педагогической имплементации социально-культурной деятельности препятствует и, в некоторой степени, снижает уровень научной рефлексии, её эмпирический характер, её узкая трактовка как прикладного инструмента для удовлетворения потребностей в отдыхе, в которой не в полной мере отражена онтологическая специфика.

Так, например, Т.А. Кемерова в достаточно интересном и добротном написанном учебном пособии по «Теории социально-куль-

турной деятельности», раскрывая основное определение пишет: «Социально-культурная деятельность сегодня рассматривается как сфера социально-культурной практики и как самостоятельная область культурологического знания [4, С. 6]». И если с первой частью мы полностью согласны, то вторую полностью не принимаем – чтобы стать «областью знания» деятельность должна быть осмыслена на научном уровне, т.е. стать теорией. Поэтому в процитированном фрагменте речь идет о двух различающихся и не совпадающих уровнях атрибуции понятия – онтологическом и эпистемологическом.

Истоки традиции «смещения» этих уровней можно обнаружить у Т.Г. Киселёвой и Ю.Д. Красильникова, которые говорили о социально-культурной деятельности как о научной теории, специализированной области общественной практики и учебной дисциплине [5, С. 37]. Но авторы оговаривают, что речь идет об употреблении понятия «в обыденной жизни» [7, С. 37]», в строгом научном определении подобное смещение, конечно же, не допустимо.

С одной стороны, для практики источником получения нового знания выступает глубокое наблюдение, обобщение опыта, формирования методического обеспечения, необходимого для развития учреждения культуры. С другой стороны, теория выстраивается на общих способах научного познания, среди которых выделяются, идеализация, формализация и т.д., которые позволяют совершенно на другом уровне отрефлексировать практический опыт, раскрывая его для интерпретации, стандартизации и типизации, прогностической оценки, для выявления инновационных подходов и т.д.

Таким образом, социально культурная деятельность - это практика, а вот её изуче-



ние, систематизация, поиск закономерности и оптимальных путей для дальнейшего совершенствования являются задачей теории — это и есть то, чем должна заниматься наука!

Основой для формирования теоретической базы социально-культурной деятельности необходимо признать аппарат и объяснительные возможности педагогической науки, которая выступает как ядро для интеграции многоаспектных научных подходов.

Действительно теоретики социально-культурной деятельности смело обращались и обращаются к научному инструментарию не только педагогики, но и социологии, культурологии, философии культуры и философии науки, к различным теориям организации, связи с общественностью и т.д. Однако приоритет для исследования социально-культурной деятельности всегда оставался и, будем надеяться, останется за педагогической наукой, ибо педагогический статус теории социально-культурной деятельности определяется ее нацеленностью на изучение **закономерностей и условий воспитания человека как субъекта культуры.**

* * *

Рассматривая проблему педагогической имплементации понятия социально-культурной деятельности мы исходим из принципиальной взаимосвязи онтологического и эпистемологического аспектов. Ранее мы рассмотрели практику социально-культурной деятельности и её связь с педагогической деятельностью, а в данной статье акцент сделан на обосновании педагогического статуса теории социально-культурной деятельности.

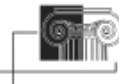
Онтологический аспект анализа социально-культурной деятельности особенно ярко проявляется в изучении её институциональной основы, которая сегодня нацелена

на преодоление проблем, снижающих воспитательную эффективность организаций культуры (преобладание инерционных тенденций в формах и форматах, статичность институциональных субъектов социально-культурной деятельности и др.). Это актуализирует научное обоснование методов целенаправленного повышения и достижения требуемых педагогических результатов.

Институциональная основа социально-культурной деятельности как совокупности организаций (учреждений), специализированно осуществляющих воспитательные практики в сфере культуры. Деятельность этих культурных институтов по ресурсному и организационному потенциалу сопоставима с деятельностью других педагогических институций. Сегодня в нашей стране активно развивается сеть учреждений культуры, *специализированно* осуществляющих педагогически направленную социально-культурную деятельность – это организации клубного (культурно-досугового) типа. Она является институциональной основой осуществления большинства специально организованных воспитательных практик в сфере культуры. Однако институциональная основа социально-культурной деятельности сегодня диверсифицируется и сама она перестала быть прерогативой только клубных учреждений и активно включается в деятельность всех организаций и общественных объединений в сфере культуры.

Таким образом, подытоживая анализ социально-культурной деятельности как практики (онтологический аспект) необходимо констатировать, что её педагогический статус определяется содержанием деятельности и институциональной основой, имеющими принципиальное педагогическое предназначение.

Осмысление *эпистемологического аспекта* педагогической имплементации социаль-



но-культурной деятельности, представленного в данной статье, позволяет рассматривать теорию социально-культурной деятельности как систему идей, выводов о закономерностях и сущности педагогического процесса, принципах его организации и технологиях осуществления в условиях свободного времени, досуга.

Основой для формирования теоретической базы социально-культурной деятельности необходимо признать аппарат и объяснительные возможности педагогической науки, которая выступает как ядро для интеграции многоаспектных научных подходов. Обобщая логику историко-педагогического генезиса теории социально-культурной деятельности, особенностей формирования подходов к научному исследованию её эмпирических и теоретических проявлений, сделан вывод о том, что сегодня реально и обоснованно можно говорить о формировании нового направления теоретического знания – о *педагогике социально-культурной деятельности*.

Педагогика социально-культурной деятельности — это составная часть общей педагогики в современной России.

Полагаем, что новый вариант названия современной теории социально-культурной деятельности – *«педагогика социально-культурной деятельности»* впервые предложенный нами в ходе выступления на Втором Всероссийском научном форуме «Социально-культурная деятельность в проекции будущего: инновации, управленческие технологии, креативные практики» (Москва, 28 мая 2021 года, ГБУК г. Москвы «Галерея Ильи Глазунова»), даёт возможность максимально точно отразить педагогическую, прежде всего воспитательную сущность развивающих, творческих социально-культурных практик деятельности и их фундаментальную связь с педагогиче-

ской наукой. Надеемся, что это название получит поддержку сообщества исследователей социально-культурной деятельности и найдет продолжение в программах подготовки аспирантов и докторантов, в углубленных исследованиях теории и практики образования и воспитания в современных учреждениях культуры.

Таким образом, мы предлагаем подход, позволяющий интегрировать уровни педагогической имплементации социально-культурной деятельности в трехчастной логике взаимосвязи и взаимообусловленности процесса, социальной институции, результата. Все эти три компонента, как было нами показано в предыдущей и данной статьях, носят педагогический характер и формируют целостность педагогики социально-культурной деятельности:

- процесс социально-культурной деятельности конкретизирован во взаимосвязи с понятием «педагогическая деятельность», при этом социально-культурная деятельность является одним из видов деятельности педагогической;

- социальная институция – это система организаций (учреждений), специализированно осуществляющих реализацию педагогического потенциала социально-культурной деятельности;

- результирующий компонент обусловлен, с одной стороны, эмпирическими результатами, связанными с воспитанием личности и формирование культуры социального взаимодействия, а, с другой, – с результатами теоретической рефлексии на уровне научного анализа процессов и условий воспитания в сфере культуры.

Рассматривая социально-культурную деятельность как разновидность педагогической деятельности, необходимо четко указывать на то, что диалектически сочетает общие при-



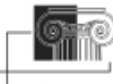
знаки педагогической деятельности и специфические черты воспитания человека как субъекта культуры на основе педагогических технологий, имеющих организационно-управленческое, информационно-просветительское, рекреативно-оздоровительное, развлекательно-гедонистическое, анимационное, реабилитационное функциональное предназначение.

С педагогической точки зрения функциональный потенциал социально культурной деятельности ориентирован на развития чело-

века в его наилучших способностях и дарованиях, на поддержку его творческих начинаний, на удовлетворение его потребностей в восстановлении сил и отдыхе, а также в получении радости от общения с другими людьми, совместного времяпровождения и деятельности. Таким образом социально-культурная деятельность дает человеку возможность развиваться как личности, совершенствовать навыки самоорганизации и личностного саморазвития, а также учит творческому их применению.

Список литературы

1. Ариарский, М.А. Педагогическая культурология. В двух томах. Т. 1. Методология и методика постижения культуры. – Санкт-Петербург : Концерт, 2012. – 400 с.
2. Беляева, Л.А. Философия образования и педагогики в их взаимосвязи // Понятийный аппарат педагогики и образования. Выпуск 5. - Москва, 2007. - С. 68-74.
3. Гессен, С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / Отв. ред. и сост. П.В Алексеев. - Москва: Школа-Пресс, 1995. - 448 с.
4. Кемерова, Т. А. Теория социально-культурной деятельности : учебное пособие / Т. А. Кемерова ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 103 с.
5. Киселева, Т.Г. Социально-культурная деятельность : учебник / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - Москва : Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2004. - 539 с.
6. Марков, А.П. Основы социокультурного проектирования : Учеб. пособие / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. – Санкт-Петербург : С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов, 1998. - 361 с.
7. Министр культуры РФ Любимова О. Б. выступила на «правительственном часе» в рамках заседания Совета Федерации // Совет Федерации России: официальный сайт. – [Электронный ресурс]. – 2021. – 3 марта. URL.: <http://council.gov.ru/events/news/124472/>
8. Модельный закон о социально-культурной деятельности: Принят Межпарламентской Ассамблей государств – участников Содружества Независимых Государств Приложение (Постановление МПА СНГ от 25 ноября 2016 года № 45-15). [Электронный ресурс] - URL. : <http://ulcult.ru/uploads/2017/11/polozhenie-k-postanovleniyu-mpa-sng-ot-25-11-2016.pdf>
9. Основы государственной культурной политики (утверждены Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. N 808). [Электронный ресурс] - URL. : <https://base.garant.ru/70828330>.
10. Рекомендация Президиума ВАК РФ от «10 » декабря 2021 года №32 / 1-нс «О сопряжении научных специальностей номенклатуры, утвержденной приказом Минобрнауки России от 24 февраля 2021 г. № 118, научных специальностей номенклатуры, утвержденной приказом Минобрнауки России от 23 октября 2017 г.». № 1027».
11. Россия в цифрах. 2019: Краткий статистический сборник / Росстат. Москва, 2019. –549 с. ISBN 978-5-89476-465-8
12. Россия в цифрах. 2020: Краткий статистический сборник / Росстат. Москва, 2020. – 550 с. ISBN 978-5-89476-488-7
13. Россия в цифрах. 2021: Краткий статистический сборник / Росстат. Москва, 2021. – 275 с.
14. Смирнов, В. И. Общая педагогика : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающимся по пед.



- направлениям и специальностям / В. И. Смирнов. - 2. изд., перераб., испр. и доп. - Москва : Логос, 2002. - 302 с.
15. Сорокин, П.А. Социальная и культурная динамика: исслед. изм. в больших системах искусства, истины, этики, права и обществ. отношений / Питирим Сорокин; пер. с англ. В.В. Сапова. - Санкт-Петербург : Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 2000. - 1054 с.
 16. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» (утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-п). [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf>
 17. Триодин, В.Е. Теория социально-культурной деятельности: объект и предмет исследования // Социально-культурная деятельность: теория, технологии, практика: коллективная монография / Ред. сост. Л.Е. Осипова; науч. ред. В.Я. Рушанин; Челябинская государственная академия культуры и искусств. – Челябинск, 2006. – Ч. 1., С. 30-48.
 18. Флиер, А.А. Культурология для культурологов. Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей. - Москва: Согласие, 2010. 672 с.
 19. Ярошенко, Н. Н. История и методология теории социально-культурной деятельности : учебник / Н. Н. Ярошенко ; Московский гос. ун-т культуры и искусств». - Изд. 2-е, испр. и доп. - Москва : МГУКИ, 2013. - 455 с. - ISBN 978-5-94778-300-1
 20. Ярошенко, Н. Н. Педагогические парадигмы теории социально-культурной деятельности : диссертация ... доктора педагогических наук : 13.00.05. - Москва, 2000. - 414 с.
 21. Ярошенко, Н. Н. Педагогическая имплементация понятия «социально-культурная деятельность» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 5 (103). С. 124–136. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-124-136>

References

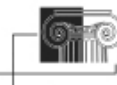
1. Ariarsky, M.A. *Pedagogical cultural studies. In two volumes. T. 1. Methodology and methods of comprehension of culture.* - St. Petersburg: Concert, 2012. - 400 p.
2. Belyaeva, L.A. *Philosophy of education and pedagogy in their relationship* // Conceptual apparatus of pedagogy and education. Issue 5. - Moscow, 2007. - S. 68-74.
3. Gessen, S.I. *Fundamentals of Pedagogy. Introduction to Applied Philosophy* / Ed. ed. and comp. P.V. Alekseev. - Moscow: School-Press, 1995. - 448 p.
4. Kemerova, T. A. *Theory of social and cultural activity: textbook* / T. A. Kemerova; Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, Ural Federal University. - Yekaterinburg: Ural Publishing House. un-ta, 2019. - 103 p.
5. Kiseleva, T.G. *Socio-cultural activity: textbook* / T. G. Kiseleva, Yu. D. Krasilnikov; Ministry of Education and Science Ros. Federation, Moscow. state University of Culture and Arts. - Moscow: Mosk. state University of Culture and Arts, 2004. - 539 p.
6. Markov, A.P. *Fundamentals of socio-cultural design: Proc. allowance* / A. P. Markov, G. M. Birzhenyuk. - St. Petersburg: St. Petersburg. humanitarian. University of Trade Unions, 1998. - 361 p.
7. Minister of Culture of the Russian Federation Lyubimova O. B. spoke at the «government hour» in the framework of the meeting of the Federation Council // Federation Council of Russia: official website. - [Electronic resource]. - 2021. - March 3. URL: <http://council.gov.ru/events/news/124472/>
8. Model Law on Socio-Cultural Activities: Adopted by the Inter-Parliamentary Assembly of States Members of the Commonwealth of Independent States Annex (Resolution of the IPA CIS of November 25, 2016 No. 45-15). [Electronic resource] - URL. : <http://ulcult.ru/uploads/2017/11/polozhenie-k-postanovleniyu-mpa-sng-ot-25-11-2016.pdf>
9. Fundamentals of the state cultural policy (approved by Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014 N 808). [Electronic resource] - URL. : <https://base.garant.ru/70828330>.
10. Recommendation of the Presidium of the Higher Attestation Commission of the Russian Federation dated December 10, 2021 No. 32 / 1-ns “On conjugation of scientific specialties of the nomenclature approved by



- order of the Ministry of Education and Science of Russia of February 24, 2021 No. 118, scientific specialties of the nomenclature approved by order of the Ministry of Education and Science of Russia of October 23 2017». No. 1027».
11. Russia in numbers. 2019: Brief statistical collection / Rosstat. Moscow, 2019. -549 p. ISBN 978-5-89476-465-8
 12. Russia in numbers. 2020: Brief statistical collection / Rosstat. Moscow, 2020. - 550 p. ISBN 978-5-89476-488-7
 13. Russia in numbers. 2021: Brief statistical collection / Rosstat. Moscow, 2021. - 275 p.
 14. Smirnov, V. I. General pedagogy: Proc. allowance for university students studying in ped. directions and specialties / V. I. Smirnov. - 2nd ed., revised, corrected. and additional - Moscow: Logos, 2002. - 302 p.
 15. Sorokin, P.A. *Social and cultural dynamics: research. rev. in the great systems of art, truth, ethics, law and societies. relations* / Pitirim Sorokin; per. from English. V.V. Sapova. - St. Petersburg: Publishing house Rus. Christian. humanitarian. in-ta, 2000. - 1054 p.
 16. Strategy of the state cultural policy for the period until 2030 (approved by the order of the Government of the Russian Federation of February 29, 2016 No. 326-r). [Electronic resource]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9Ixp7f2xm.pdf>
 17. Triodin, V.E. *Theory of social and cultural activities: object and subject of research* // Social and cultural activities: theory, technology, practice: a collective monograph / Ed. comp. L.E. Osipova; scientific ed. V.Ya. Rushanin; Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. - Chelyabinsk, 2006. - Part 1., S. 30-48.
 18. Flier, A.Ya. *Culturology for culturologists. Textbook for undergraduates and graduate students, doctoral students and applicants*. - Moscow: Consent, 2010. 672 p.
 19. Yaroshenko, N. N. *History and methodology of the theory of socio-cultural activity: textbook* / N. N. Yaroshenko; Moscow state. University of Culture and Arts”. - Ed. 2nd, rev. and additional - Moscow: MGUKI, 2013. - 455 p. - ISBN 978-5-94778-300-1
 20. Yaroshenko, N. N. *Pedagogical paradigms of the theory of social and cultural activity: dissertation ... doctor of pedagogical sciences: 13.00.05*. - Moscow, 2000. - 414 p.
 21. Yaroshenko, N. N. *Pedagogical implementation of the concept of «socio-cultural activity»* // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2021. No. 5 (103). pp. 124–136. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-124-136>

Поступила в редакцию 18.10.2021

*



П

РОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИМИДЖ МЕНЕДЖЕРА КАК ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

УДК 379.8 : 316.6

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-125-132>

Н. В. Шарковская

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: 7948493@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена выявлению специфических особенностей создания профессионального имиджа менеджера на основе учета единства закономерностей и принципов организации социально-культурной деятельности. Сформулированы обобщенные характеристики профессионального имиджа, представленные профессиональными позициями менеджера, выстраивающимися на пересечении разных уровней профессионального образа «Я». Показано, что на эффективность создания профессионального имиджа менеджера влияет целостная палитра социально-культурных условий, позволяющая определить первостепенное значение развивающей среды институций культуры в данном процессе. В статье раскрыта роль самопрезентации - преднамеренного предметного действия, нацеленного на формирование конкретного впечатления менеджера о себе как профессионале. Сделан вывод, что создание профессионального имиджа обусловлено личным опытом менеджера в организации социально-культурной деятельности, общекультурными и профессиональными компетентностями, а также усвоенной культурой межличностного взаимодействия с представителями непосредственного социального окружения.

Ключевые слова: менеджер, профессиональный имидж, социально-культурная деятельность, профессиональная позиция, самопрезентация.

Для цитирования: Шарковская Н. В. Профессиональный имидж менеджера как фактор эффективной организации социально-культурной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 125-132. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-125-132>

PROFESSIONAL IMAGE OF A MANAGER AS A FACTOR EFFECTIVE ORGANIZATION OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Natalia V. Sharkovskaya

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation
e-mail: 7948493@mail.ru

Abstract: The article is devoted to identifying the specific features of creating a professional image of a manager based on the unity of laws and principles of organizing socio-cultural activities. The

ШАРКОВСКАЯ НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры

SHARKOVSKAYA NATALIA VLADIMIROVNA – D.Sc. of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Socio-Cultural Activities of the Moscow State Institute of Culture

© Шарковская Н. В., 2021



generalized characteristics of the professional image are formulated, represented by the professional positions of the manager, which are built at the intersection of different levels of the professional image of the "I". It is shown that the effectiveness of creating a professional image of a manager is influenced by a holistic palette of socio-cultural conditions, which makes it possible to determine the paramount importance of the developing environment of cultural institutions in this process. The article reveals the role of self-presentation - a deliberate objective action aimed at forming a specific impression of a manager about himself as a professional. It is concluded that the creation of a professional image is due to the manager's personal experience in organizing socio-cultural activities, general cultural and professional competencies, as well as the acquired culture of interpersonal interaction with representatives of the immediate social environment.

Keywords: manager, professional image, socio-cultural activity, professional position, self-presentation.

For citation: Sharkovskaya N. V. Professional image of a manager as a factor of effective organization of socio-cultural activities. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 125-132. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-125-132>

В условиях трансформации современного общества возрастает внимание к сфере культуры и, как следствие этого, к организационному аспекту социально-культурной деятельности – динамической системе продуктивных взаимоотношений личности с институциями культуры, регламентированных социальными нормами, смысловыми установками в освоении, приобщении и распространении культурных ценностей. Соответственно повышается уровень востребованности специалистов в области управления культурными институциями, прежде всего менеджеров, способных предвидеть не только назревшие противоречия в регулировании и осуществлении мониторинга управленческих процессов оказания информационных, образовательных, рекреационных услуг, но и профессионально разрешать их на основе применения гуманистически ориентированных технологий [4, с. 59].

Успешной реализации деловых и личностных качеств менеджеров в организации социально-культурной деятельности способствует профессиональный имидж (от англ. *imadg* – образ), то есть сложившийся в индивидуальном / массовом сознании эмоционально выраженный образ специалиста, обладающий признаками стереотипности, цельности позна-

вательных, эмотивных составляющих профессионального «Я» и его оценочно-предметной направленности. Именно данный вид имиджа оказывает влияние на формирование субъективного опыта менеджера во взаимодействиях с персоналом, социальными партнерами, посетителями, а также принятие управленческих решений, изучение и выявление детерминант их успешности / неуспешности в конкретном учреждении культуры.

Профессиональный имидж выступает одним из ведущих параметров не только степени доверия посетителей к избранной социально-культурной сфере (рекреационной, образовательно-игровой, физкультурно-оздоровительной, досуговой и т. д.), но и признания оперативности управленческих действий самого менеджера в ней. Фиксируя уровень соответствия конструктивной организации социально-культурной деятельности требованиям и ожиданиям представителей социальных групп, профессиональный имидж менеджера в значительной мере детерминирует уровень их общественной поддержки учреждений культуры, в целом и разнообразных творческих проектов, досугово-развлекательных программ, реализуемых в них, в частности [3].



Существенный вклад в изучение профессионального имиджа менеджера внесли научные исследования, которые можно разделить по следующим тематическим направлениям:

а) *организационно-управленческая направленность*, в том числе ориентированность на проблемы формирования управленческой культуры, выбора оптимальных организационных форм социального прогнозирования и планирования в современных культурных институтах (Г. М. Бирженюк, А. П. Марков, Т. Н. Суминова, В. М. Чижиков, В. М. Шепель и др.);

б) *психолого-педагогическая направленность*, в том числе установка на изучение роли профессионального самоопределения и адаптации менеджера, ценностно-смысловой и этической составляющих его отношения к социально-культурной действительности, межличностного взаимодействия (Е. Ф. Командышко, Л. А. Северова, И. Ф. Симонова, Е. Б. Перельгина и др.);

в) *технологическая направленность*, в том числе обращенность к исследованиям технологий конструирования профессионального имиджа, базисных принципов его формирования, подбора инструментария измерения эффективности результатов реализации имиджа в социально-культурной деятельности (Ю. А. Акунина, П. П. Терехов, Н. В. Шарковская, Н. Н. Ярошенко и др.).

Несмотря на наличие междисциплинарных изысканий по тематике профессионального имиджа, данный вид имиджа менеджера культурных институций, общепрофессиональные действия которого подвержены влиянию разноплановых барьеров, в том числе коммуникативно-смысловых, цифровых и прочих, является недостаточно исследованным в качестве предмета научного обсуждения в социально-культурной деятельности. В этой

связи обращенность к изучению сущностных основ профессионального имиджа менеджера социокультурной сферы, на наш взгляд, выступает важной задачей, включенной в перечень базовых проблемных вопросов теории, методики и организации социально-культурной деятельности.

Профессиональный имидж менеджера как непосредственного организатора управленческого процесса современных культурных институций – это прежде всего регулятор соблюдения нравственных норм делового поведения его самого и конкретного пространственно-предметного окружения, ведущими атрибутами которого выступают: а) установление и развитие межличностных контактов, включающих обмен информацией, выработку стратегий рефлексивного восприятия и «эмпатического слушания» членов вверенного ему коллектива; б) совершенствование интерсубъективного контекста взаимоотношений с другими специалистами, посетителями культурных институций; в) осознание своих возможностей в осуществлении предстоящих / выполняемых предметных действий, сопряженных с той или иной производственно-проблемной ситуацией.

Структура профессионального имиджа менеджера опосредствуется закономерностями и принципами организационного процесса социально-культурной деятельности, базирующихся на совокупности методологических подходов: системном, аксиологическом и личностно-ориентированном. Так, к общепедагогическим закономерностям организационного процесса социально-культурной деятельности, понимаемой нами как специализированный вид человеческой деятельности - вид особого в своих педагогических характеристиках социального творчества, в процессе которого осуществляется личностная интерпретация



и одновременно трансляция предметного содержания культурных ценностей, смысло-жизненных стратегий в подсистеме «специалист социально-культурной сферы – обобщенный субъект» гуманистически ориентированной среды культурных институций [6, с. 154] отнесены:

- *предопределенность* проектирования профессионального имиджа менеджера содержательно-методическими, психолого-педагогическими условиями, их сопряженность с социально-экономическими, а также субъективными обстоятельствами и событиями;

- *соразмерность* выбора гуманистических технологий создания профессионального имиджа менеджера индивидуальным и адаптационно-временным параметрам его профессионально-личностной самореализации в социально-культурной деятельности;

- *обусловленность* создания профессионального имиджа менеджера многообразием видов ресурсного обеспечения, в том числе информационно-просветительского, конкретного учреждения культуры как потенциального средства регуляции обобщенных установок его личности.

В этой связи среди базисных принципов организации социально-культурной деятельности, выступающих основанием для постижения специфики профессионального имиджа менеджера, следует указать на: принцип гуманистической направленности управленческих процессов, связанных с многоуровневой системой прогнозирования и планирования организационных задач, значимых для достижения поставленных целей в современных институциях культуры; принцип общекультурного развития кадрового потенциала учреждения культуры в интегрированном информационном пространстве как событийно значимого профессионального окружения менеджера;

принцип активности и сознательности личности менеджера, нацеленный на достижение действенности результатов профессионально-личностной самоактуализации в социально-культурной деятельности; принцип соотнесения традиционных и инновационных форм организации социально-культурной деятельности с преобразовательными процессами в учреждениях культуры.

Указанные принципы согласуются с системой стандартов в области качества услуг, оказываемых культурными институциями, учитывают личностные аспекты общекультурных, профессиональных и надпрофессиональных компетенций менеджера, а главное, детерминируют многокомпонентный состав структуры его профессионального имиджа. Соответственно, среди качественных оценочных показателей структуры данного вида имиджа нами выделяются: мотивационный, когнитивный, поведенческий и эмоциональный компоненты.

Мотивационный компонент определен наличием социальной желательности менеджера стать профессионалом, увлеченности процессом создания и совершенствования своего профессионального имиджа; представленностью профессионально-личностных ценностей: самодостаточных (ценностей-целей), инструментальных (ценностей-отношений, ценностей-качеств, ценностей-знаний) [5, с. 113-114];

Когнитивный компонент состоит из уровней познания специфики сфер реализации социально-культурной деятельности, первостепенных как для развития менеджером своих деловых качеств, управленческих возможностей в принятии оптимальных решений, проявляющихся в стиле руководства, так и для обобщения личного опыта результативности / не результативности процесса конструирования профессионального имиджа;



Поведенческий компонент выражен умениями менеджера целенаправленно использовать общие / частные средства социально-культурной деятельности для достижения профессионального успеха; проявлять поисковую активность в спорных ситуациях, связанных с выбором технологий профессионального самоопределения в виде эффективного способа создания профессионального имиджа;

Эмоционально-волевой компонент обусловлен демонстрацией менеджером культурных потребностей в создании профессионального имиджа через мимику, речь, пантомимику; волевой регуляцией эмоций, их внешним проявлением в предметных действиях; разной степенью осознанности сути профессионального имиджа; наличием рефлексивных оценок вероятности достижения предвосхищаемого результата в этом процессе.

С учетом указанных структурных компонентов формулируются обобщенные характеристики профессионального имиджа менеджера, представленные такими профессиональными позициями, регламентирующими уровни организации социально-культурной деятельности, как:

- *профессиональная позиция менеджера «быть способным»* к расширению спектра личностно-профессиональных интересов и потребностей в концептуализации социально-культурной сферы; отражению реального отношения к объектам и субъектам учреждения культуры, в котором осуществляется его повседневная управленческая деятельность; приобщению к системе социальных и профессиональных ценностей, предписывающим определенные способы ролевого поведения (генератора креативных идей, интерпретатора авторских технологий, эксперта бизнес-проектов), которые демонстрируются в культурных институтах;

- *профессиональная позиция менеджера «понимать»* суть трансформации парадигмы социального управления в теории и практике социально-культурной деятельности, основ функционирования современных научных школ социокультурного менеджмента; значимости изучения источников стимулирования интеллектуально-кадрового ресурса культурных институций как объекта системы оперативного управления; интуитивно-эвристических методов принятия решений при обнаружении проблем информационного, методического обеспечения управленческого процесса;

- *профессиональная позиция менеджера «находить возможность»* внедрения в организационный процесс социально-культурной деятельности новых методологических подходов, прежде всего аксиологического и антропологического; овладения рациональными приемами осуществления открытого диалога с сотрудниками, посетителями учреждения культуры, создания атмосферы социально-психологического комфорта в нем; соответствия современным профессионально-должностным требованиям в условиях развития отраслевой сферы оказания культурных услуг.

В целом, профессиональная позиция менеджера выстраивается на пересечении реального «Я- профессионального образа» (каким он видит себя в настоящее время), идеального профессионального «Я» (каким бы он хотел себя увидеть, ориентируясь на профессионально-этические нормы) и профессионального образа «Я» в представлении других (то, каким его видят субъекты, с которыми он осуществляет социально-культурное взаимодействие). В этой связи, актуальна постановка проблемного вопроса: «Возможна ли содержательная тождественность всех указанных подсистем



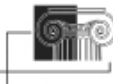
или двух отдельных символических подсистем»? Наличие расхождения между ними служит источником активности, выражающейся в организации собственной жизнедеятельности менеджера по усовершенствованию структуры своего профессионального имиджа.

На результативность формирования профессионального имиджа менеджера, его последующей коррекции влияет целостная палитра социально-культурных условий, состоящая из: а) наличия разнообразных аудио / видео рекламных каналов популяризации информационных средств в режиме онлайн версий создания имиджа; б) интерпретации социально-перцептивных портретов целевых групп, с которыми осуществляется профессиональная коммуникация менеджера; в) использования мониторинга представлений посетителей учреждений культуры об объективном образе управленческой культуры менеджера; г) достижения сочетания миссии социально-культурной деятельности со стремлением менеджера соответствовать установкам социально принятого образа в представлении персонала учреждения культуры.

Данный перечень условий позволяет определить первостепенное значение развивающей социально-культурной среды институций культуры [7, с. 41] в оптимизации профессионального имиджа менеджера. Если *макросреда* культурных институций воплощает цели, ведущие задачи и принципы социально-культурной деятельности, ориентированные на профессиональное самосовершенствование менеджера, *мезосреда* обеспечивает рациональное использование гуманистических технологий создания ситуаций успеха, значимых для этикетных моделей делового поведения, реального учета стилей управленческих действий менеджера, то *микросреда* стимулирует менеджера к овладению новыми профессио-

нальными, общекультурными компетентностями и продуктивной их реализации. Именно в этом подвиде социально-культурной среды как непосредственном социальном окружении менеджера прослеживается динамика его профессионального имиджа - целостного, хотя и не утратившего внутренних противоречий образа.

Профессиональный имидж менеджера, рассматриваемый нами в качестве базового комплексного понятия социально-культурной деятельности, реализуется в виде самопрезентации - преднамеренного действия, нацеленного на создание конкретного впечатления о себе как профессионале. Стимулируя функцию регуляции производимого менеджером впечатления, активизирующегося в разных по степени проблемности социальных ситуациях, самопрезентация выступает поведенческим выражением профессионального образа «Я». Будучи обусловленной культурной потребностью в установлении и последующем развитии деловых контактов менеджера с другими субъектами культурных институций, самопрезентация представляет собой способ не только произвольного самовыражения, которым менеджер транслирует информацию о себе в вербальных символах, но и непроизвольного самовыражения на основе невербальных средств коммуникации, а так же их разную сочетаемость [2, с. 34]. Согласно концепции И. Гофмана, изложенной в работах «Создание имиджа» (1955), «Анализ рамок взаимодействия» (1974), «Представление себя другим в повседневной жизни» (1980), искусство управления впечатлениями состоит в овладении субъектом технических приемов управления впечатлениями, в частности, ответственном отношении к выбору выразительных или экспрессивных средств действий. В качестве конкретных предикатов, необходимых



для успешного представления себя другим, ученый выделяет дисциплину, «тактичность относительно другой тактичности», способность к прогнозированию и планированию [Там же, с. 251, 256-261]. Культурные и драматургические перспективы использования приемов управления впечатлениями связываются И. Гофманом с системой таких базовых понятий как социальное и межличностное взаимодействие, критерии идентификации, поддержание моральных норм поведения, социальная роль. В целом, концепция И. Гофмана, основанная на приемах социальной драматургии, выступает руководящей идеей для рассмотрения сущностных основ самопрезентации как феномена, способствующего раскрытию специфики профессионального имиджа менеджера.

Итак, являясь фактором эффективной организации социально-культурной деятельности, профессиональный имидж менеджера представляет собой стереотипный индивидуальный образ собственного Я, выступающий

в виде смысловой установки по отношению к себе как профессионалу, к своим управленческим действиям. Целостность профессионального имиджа менеджера выводится из единства отраженных в нем структурных компонентов и профессиональных позиций, призванных стабилизировать уровни организации социально-культурной деятельности. Несмотря на структурную многосложность, профессиональный имидж отражает специфические особенности закономерностей, общих принципов развития социально-культурной действительности и, соответственно, символически закрепляет определенную информацию о самом менеджере по отношению к воспринимаемым его реальным субъектам. Значительное влияние на создание профессионального имиджа менеджера как впечатления о себе оказывает личный опыт, а также усвоенная культура межличностного взаимодействия, направленная на сотрудничество и кооперацию [1, с. 206] с представителями непосредственного социального окружения.

Список литературы

1. *Абельс Х.* Интеракция, идентификация, презентация: Введение в интерпретативную социологию // Пер. с нем. под общ. ред. Н. А. Головина и В. В. Козловского. - СПб.: Алетейя, 1999. - 261 с.
2. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ.ст. А. Д. Ковалева. - М.: КАНОН-пресс-Ц, - 2000. - 304 с.
3. *Симонова И. Ф.* Формирование имиджа специалиста социально-культурной сферы в культурно-образовательном пространстве вуза: автореф. дисс...канд. пед. наук / СПб. гос.ун-т культуры и искусств. 2014. - 24 с.
4. *Суმიнова Т. Н.* Арт-менеджер в системе управления сферой культуры и искусства // сб. науч. ст. междунауч. науч.-практ.конф. «Государственная культурная политика и управление в сфере культуры» 10 марта 2018. М.: МГИК. 2018. - С. 58-71.
5. *Шарковская Н. В.* Аксиологическая направленность современной индустрии досуга // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 112-118.
6. *Шарковская Н. В.* Базовые педагогические детерминанты содержания современной социально-культурной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 1 (99). С. 152-160.
7. *Ярошенко Н. Н.* Развивающая среда и социально-культурная деятельность: контекст сущностного единения педагогики и культуры // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. Т. 195. С. 41-46.

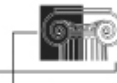


References

1. Abels H. *Interaction, identification, presentation: An Introduction to interpretive sociology* // Trans. from German. under the general editorship of N. A. Golovin and V. V. Kozlovsky. - St. Petersburg: Aleteya, 1999. - 261 p.
2. Hoffman I. *Presenting oneself to others in everyday life* / Trans. from English and intro.art. A.D. Kovaleva. - M.: CANON-press-Ts, - 2000.- 304 p.
3. Simonova I. F. *Formation of the image of a specialist in the socio-cultural sphere in the cultural and educational space of the university: abstract. diss...candidate of pedagogical sciences* / St. Petersburg State University of Culture and Arts. 2014. - 24 p.
4. Suminova T. N. *Art manager in the management system of the sphere of culture and art* // collection of scientific articles of the International scientific-practical conference. "State cultural policy and management in the field of culture" March 10, 2018. Moscow State Institute of Culture. 2018. - pp. 58-71.
5. Sharkovskaya N. V. *Axiological orientation of the modern leisure industry* // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2021. No. 4 (102). pp. 112-118.
6. Sharkovskaya N. V. *Basic pedagogical determinants of the content of modern socio-cultural activity* // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2021. No. 1 (99). pp. 152-160.
7. Yaroshenko N. N. *Developing environment and socio-cultural activity: the context of the essential unity of pedagogy and culture* // Proceedings of the St. Petersburg State University of Culture and Arts. 2013. Vol. 195. pp. 41-46.

Поступила в редакцию 19.09.2021

*



СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ САМООРГАНИЗАЦИИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ СТУДИИ НАРОДНОГО ТАНЦА

УДК 793.31 : 37.013

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-133-142>

У.В. Недельницyna

Департамент социально-культурной деятельности и сценических искусств, Московский городской педагогический университет, Москва, Российская Федерация, e-mail: uliyana_n@mail.ru

Аннотация: В статье представлена авторская интерпретация педагогического процесса формирования навыков самоорганизации личности. Определено, что становление подобных навыков начинается в раннем детстве под влиянием различных факторов, одним из которых выступает творческая деятельность. В статье раскрыты этапы формирования навыков самоорганизации и рассмотрено их содержание. В этой связи автор обращает внимание на оригинальную систему воспитания, сложившуюся в отечественной педагогике народного танца, в которой ранее процесс формирования навыков самоорганизации детей не рассматривался. В статье показано, что народный танец, как часть культурного наследия, имеет высокий воспитательный потенциал, транслирует традиции, историю, характер и формирует национальную идентичность. Обращение педагогов-репетиторов и балетмейстеров к вопросам самостоятельной работы артиста над своими физическими данными позволило сформировать рекомендации для взрослых исполнителей, однако перенос подобных методик в воспитательный процесс в детских самодеятельных коллективах народного танца требует дополнительного осмысления.

Ключевые слова: методика воспитания, самоорганизация, любительское творчество, педагогика народного танца, формирование навыков самоорганизации.

Для цитирования: Недельницyna У.В. Специфика формирования навыков самоорганизации детей младшего школьного возраста в условиях студии народного танца // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 133-142. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-133-142>

THE SPECIFICS OF THE FORMATION OF SELF-ORGANIZATION SKILLS OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN THE CONDITIONS OF A FOLK DANCE STUDIO

Ulyana V. Nedelnitsyna

Department of Socio-Cultural Activities and Performing Arts, Moscow City Pedagogical University, Moscow Russian Federation, e-mail: uliyana_n@mail.ru

НЕДЕЛЬНИЦЫНА УЛЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА – аспирант департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств, ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», художественный руководитель коллектива народного танца «Богородские кружева» ГБОУ г. Москва «Школа №1360»

NEDELNITSYNA ULYANA VLADIMIROVNA – postgraduate student of the Department of Socio-Cultural Activities and Performing Arts, Moscow City Pedagogical University, artistic director of the folk dance group “Bogorodskiy lace” GBOU Moscow “School No. 1360”

© Недельницyna У. В., 2021



Abstract: The article presents the author's interpretation of the pedagogical process of formation of personal self-organization skills. It is determined that the formation of such skills begins in early childhood under the influence of various factors, one of which is creative activity. The article reveals the stages of formation of self-organization skills and examines their content. In this regard, the author draws attention to the original system of education that has developed in the national pedagogy of folk dance, in which the process of forming children's self-organization skills was not previously considered. The article shows that folk dance, as part of the cultural heritage, has a high educational potential, translates traditions, history, character and forms a national identity. The appeal of teachers-tutors and choreographers to the issues of the artist's independent work on his physical data made it possible to form recommendations for adult performers, however, the transfer of such techniques into the educational process in children's amateur folk dance groups requires additional reflection.

Keywords: methods of education, self-organization, amateur creativity, pedagogy of folk dance, formation of self-organization skills.

For citation: Nedelnitsyna U.V. The specifics of the formation of self-organization skills of primary school children in the conditions of a folk dance studio. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 133-142. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-133-142>

Обращение к осмыслению педагогического процесса формирования навыков самоорганизации личности обусловлено задачами совершенствования процесса воспитания, полноценно обеспечивающего становление личности ребенка. В исследованиях отечественных и зарубежных психологов и педагогов (Л.С. Выготский, А.Л. Гезелл, А.С. Макаренко, В.С. Мухина, В.А. Сухомлинский, С. Френе, Н. Е. Щуркова и др.) доказано, что одним из показателей высоких результатов воспитания является наличие у ребенка склонности и способности к самоорганизованному поведению, а сама самоорганизация является естественным способом существования человека [2, с. 133]. При этом отмечается необходимость педагогического стимулирования различных форм самоорганизации, создания условий для творческого развития, коммуникации и взаимодействия в процессе активной деятельности детей (Е.Б. Евладова, Л.Г. Логинова) [2].

Современные педагогические исследования демонстрируют не только теоретические обобщения, но определенный практический

опыт в вопросах формирования самоорганизации обучающихся (Г.В. Коган, М.Р. Мирошкиной, Е.Б. Евладовой, Л.Г. Логиновой и др.). Е.Б. Евладова и Л.Г. Логинова пишут о том, что сформулированные в научной литературе современные представления о таком явлении, как самоорганизация, позволяют определить его как научное понятие [2, с. 134]. Согласно мнению М.Р. Мирошкиной, зона самоорганизации ребенка – осознание своих прав, приобретение навыков осознанного выбора, формирование готовности к ответственности за свои поступки, а для развития и реализации это навыков необходимо педагогическое сопровождение и сфера применения данных навыков [4, с. 52].

Отметим, что в дошкольном возрасте о полноценном формировании способности к самоорганизации говорить рано. В младшем школьном возрасте, с момента обучения в школе и смены целей, задач и приоритетов начинает преобладать мотивация к познавательным видам деятельности. Именно в этот период открываются максимальные



возможности воспитательной работы по формированию навыков самоорганизации. Говоря о младшем школьном возрасте следует сказать, что в этом возрасте дети осознают нравственные требования и правила, способны проанализировать свои поступки и сделать предположения об их последствиях. Их поведение начинает отличаться целенаправленностью и сознательностью, что способствует созданию основ самоконтроля и организованности. По мнению В.А. Сухомлинского в детском возрасте важна роль духовного самовоспитания, осознания себя как личности, самопознание, умение требовать от себя разумного поведения. В.А. Сухомлинский настаивал на исключительной важности укрепления духовных, моральных сил в младшем школьном возрасте. Игнорирование или недостаточное внимание к воспитанию детей в этот период является пагубным, а дальнейшее формирование культурной и образованной личности невозможным. Несмотря на слабость, незащитность, несамостоятельность младших школьников необходимо побудить их к образованию, активной деятельности, совершению поступков [7, с. 28]. Необходимо отметить, что становление самоорганизации ребенка происходит в двух сферах: в образовательной и в сфере досуга.

Сегодня образовательные организации наряду с основной деятельностью предоставляют обширный спектр услуг по организации досуга детей (деятельность студий и коллективов художественной, эстетической, физкультурно-оздоровительной, исследовательской, технической и другой направленности), открывающих возможности для творческого развития. Особой популярностью среди детей и родителей пользуются хореографические студии в государственных и частных образовательных учреждениях. Педагоги-хорео-

графы разрабатывают авторские методики и рабочие программы, создают оригинальные и эксклюзивные хореографические постановки. Система художественных образов в хореографии складывается из совместного творчества постановщика, исполнителя, композитора и других составляющих. Самодеятельное хореографическое искусство дает детям возможность полноценного и всестороннего развития. У ребенка формируется потребность в саморазвитии, готовность к творческой деятельности, повышается самооценка и статус в глазах сверстников, педагогов и родителей.

Хореографическая деятельность актуальна с точки зрения воспитания детей, так как представляет наглядные образы, эмоции, истории, которые доступны пониманию младших школьников. Необходимо отметить важность воспитания ребенка в возрасте 6-10 лет. Именно в этот период ребенок в наибольшей степени воспринимает наставления и советы извне. В дальнейшем, в подростковом возрасте, необходима и возможна исключительно поддержка и коррекция заложенных воспитательных идеалов и расширение в сознании понятий о жизни, мире, гармонии и прекрасном. В процессе освоения хореографии восприятие образов, музыки и костюмов способствует развитию воображения, фантазии, творческой реализации и активному взаимодействию детей между собой и с педагогом. Хореография развивает в детях актерские способности, музыкальный слух, способность к перевоплощению. Танец способствует преодолению застенчивости, неуверенности, робости, а также повышает самооценку. Если рассматривать вопрос самооценки с точки зрения хореографического искусства, можем отметить, что трудоёмкий процесс изучения народного танца помогает воспитанникам не только



знакомится с возможностями своего тела, но и учит распределять силы, планировать, достигать поставленных целей. Возможность демонстрировать свои достижения на сцене повышает детскую самооценку. Данный навык способствует самоконтролю в действиях в соответствии с нормами и правилам, а также позволяет корректировать планы и способы их реализации в соответствии с полученными результатами.

Народный танец является основой хореографического искусства и одним из популярных направлений сегодня. Народный танец транслирует индивидуальные особенности характера, быта, истории народов в уникальной образно-выразительной форме с индивидуальной манерой исполнения. Народный танец способствует воспитанию у младших школьников исполнительской манеры, выразительности движений и музыкальности, а также дисциплины, формирует сильный характер, чувство ответственности и долга. Одной из основных задач педагога-хореографа является формирование самостоятельной, организованной индивидуальной творческой личности учащегося.

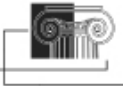
В конце XX – начале XXI в. народный танец приобрел особое развитие благодаря именам таких выдающихся балетмейстеров, как П.П. Вирский, Ф.А. Гаскаров, М.С. Годенко, О.Н. Князева, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, Т.А. Устинова и др. Они стали создателями современной школы народного танца, которая отличается особым академизмом и сценичностью. На основе их опыта сегодня создаются и развиваются самодеятельные коллективы народного танца. Основу их воспитательно-го идеала составляет народная культура и ее материальные и нематериальные ценности, в которых находят отражение традиции, любовь к родному краю и природе, дому, семье,

труду. Таким образом, транслируются культурное наследие и духовно-нравственные ценности [1, с. 42].

Народный танец – строгая и сложная отрасль знаний, которая требует особой сосредоточенности, внимания и усидчивости при изучении и исполнении, и, как любой вид искусства – самоорганизованности, стремления к порядку, дисциплине. В книгах, посвященных классическому и народному танцу, авторы, выдающиеся педагоги и артисты балета, настоятельно рекомендуют развивать навыки самостоятельной работы, которые будут способствовать становлению качественной исполнительской манеры. Самостоятельная работа и самосовершенствование основываются на самоорганизации, выработанной в детстве при педагогической поддержке.

Танцовщик, первоначально в младших классах заимствуя движения, постепенно, в процессе самостоятельной практики, приобретает индивидуальный характер исполнительской деятельности. Во время становления юного исполнителя основная задача педагога – дать воспитанникам возможность вложить в учебную комбинацию или сценическую постановку свою исполнительскую идею или мысль, настроение, характер, проявить личную манеру исполнения, не пренебрегая академичностью. Подобный самостоятельный поиск себя предопределяет становление хорошо обученного артиста [8, с. 16].

Артист балета, балетмейстер, заслуженный артист Императорских театров А. А. Горский еще в начале XX века настаивал на развитии индивидуальной исполнительской манеры артистов и воспитывал в них умение самостоятельно искать решения творческих задач, его методика была строго противоположна балетмейстерским и педагогическим принципам балетмейстера и педагога М.М. Фоки-



на, который создавал совершенные по форме произведения, но ограничивал творческую самостоятельность исполнителей и артистов, задача которых была следовать строгим рамкам его хореографических произведений и постановок.

Народная артистка РСФСР и основоположник теории русской классической балетной школы А. Я. Ваганова настаивала на раннем приходе учениц в класс для самостоятельного разогрева, рекомендовала заниматься в летнее каникулярное время. На основе сложившегося опыта многие балетмейстеры признают пользу самостоятельной работы танцовщиков над собой, которая несомненно требует определенной внутренней дисциплины и организованности.

Определенные правила, установленные педагогом для воспитанников в начале обучения, могут способствовать формированию навыков самоорганизации - развитию чувства ответственности, дисциплины, организованности у младших школьников в коллективе народного танца. Специфика организации процесса освоения народного танца заключается в ряде правил:

1. Установление строгих норм поведения при общении с педагогом, концертмейстером, одноклассниками. Воспитание в рамках коллектива народного танца способствует выработке определенной манеры поведения, которая становится нормой для младшего школьника в повседневной жизни.

2. Внедрение формы и требований к внешнему виду воспитанников. Внешние атрибуты, наличие единообразной хореографической формы не только создают чувство причастности к коллективу и общему делу, но и способствует сплочению коллектива и командообразованию, формированию коллективного духа. Некоторые хореографические студии

и коллективы приобретают форму для занятий с индивидуальным дизайном, логотипом, символикой и отличительными знаками для своих воспитанников.

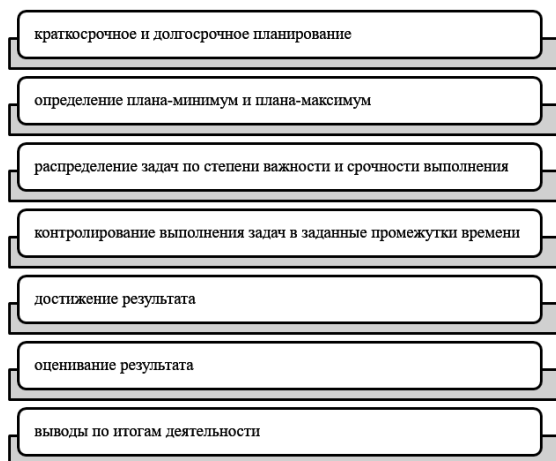
3. Оценка достижений воспитанников в различных формах культурно-досуговой деятельности: открытые занятия, мастер-классы, выступления, фестивали, конкурсы.

4. Знакомство детей младшего школьного возраста с творчеством профессиональных государственных ансамблей танца (ГААНТ им. Игоря Моисеева, ГАХА «Березка» им. Н.С. Надеждиной, Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого, Ансамбль танца Украины имени Павла Вирского, ГААНТ им. Файзи Гаскарова) мотивирует, повышает осознание ценности искусства и культуры в глазах воспитанников, способствует становлению интереса к изучению и сохранению образцов народного творчества.

Перечисленные выше правила, принятые в студии или коллективе народного танца, будут способствовать дальнейшему формированию навыков самоорганизации детей младшего школьного возраста. Сложность формирования у детей младшего школьного возраста навыков самоорганизации состоит в необходимости целесообразного подбора различных средств и методов воспитания и регулярной обратной связи педагога. Самоорганизация формируется в процессе взросления ребенка, и педагогу, занимающемуся процессом воспитания, следует поддерживать активную позицию ребенка в решении задач, способствующих развитию навыков самостоятельной деятельности. При этом необходимо отметить, что воспитание и самовоспитание — это единый воспитательный процесс. Задача педагога создать у ребенка потребность в саморазвитии путем внешнего воздействия.

В исследованиях М.Р. Мирошкиной выделены следующие стадии развития самоорганизации: целевая, проектная, коммуникативная, деятельностно-технологическая, оценочно-рефлексивная, корректировочная [5, с. 116].

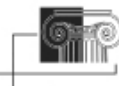
Мы считаем возможным выделить следующие этапы процесса самоорганизации ребенка:



На первом этапе самоорганизации – в процессе краткосрочного и долгосрочного планирования своей деятельности – ребенок развивает навык прогнозирования, творческий взгляд на решение задач, проектирование, наблюдательность, воображение. Самоорганизация основывается на способности человека контролировать и разумно использовать личное время в краткосрочной и долгосрочной перспективе. В области народного танца можем определить одно занятие, как этап краткосрочного планирования и учебный год – долгосрочного планирования. Долгосрочное планирование под руководством педагога, обсуждение целей и задач для детей будет более результативным.

Вторая стадия – определение плана-минимум и плана-максимум. Активная творческая деятельность, участие в социально-культурных мероприятиях способствует формированию осознанного подхода к решению задач и достижению поставленных целей. В любой культурно-досуговой деятельности детей: отдыхе, развлечении, праздниках, самообразовании, творчестве важным этапом организации действий и поведения является планирование и определение плана-минимум и плана-максимум. Проект творческого мероприятия, тайминг игры, проектирование образовательного маршрута будут удачно реализованы благодаря продуманному планированию. В случае самостоятельного коллектива народного танца определение минимального и максимального уровней ожидаемых результатов будет зависеть от цели посещения данного объединения.

Третья стадия самоорганизации – распределение задач по степени важности. Спланированная деятельность в процессе ее осуществления требует соотнесения с намеченным планом. В культурно-досуговой деятельности ребенка наиболее ярко необходимость распределения задач по степени важности представлена в исследовательской и проектной деятельности. В процессе работы юным исследователям приходится корректировать планы, вносить изменения, проверять правильность определений и суждений; оценивать результаты исследования; обсуждать полученные результаты; наглядно представлять результаты. Таким образом, контролируя процесс организации своей деятельности воспитанник развивает способность к адаптации и корректировке поведения в изменяющихся ситуациях. В народном танце постановка и распределение задач может ярко транслироваться в случае включения ребенка в процесс создания творческого продукта – хореографический



постановки, этюда, зарисовки, комбинации. Представим небольшую часть задач, которые стоят перед воспитанниками в случае сотворчества с педагогом: прослушивание музыки, определение эмоционального настроения музыки, определение музыкального размера, обсуждение идеи номера, постановка танца, или его частей, внесение корректировок, высказывание замечаний, просьб, репетиции и др.

Четвертый этап – контролирование выполнения поставленных задач. Данный компонент самоорганизации можно обозначить, как самоконтроль. Он может совершенствоваться при осуществлении текущего контроля и оценки воспитанником своих действий на каждом этапе какого-либо вида деятельности, в особенности, во время выступлений, чтения стихов или отрывков худ. литературы, хореографических, музыкальных выступлений. Самоконтроль совершенствуется при соотнесении со сторонним оцениванием педагогов, поэтому нельзя отрицать необходимость педагогического контроля в культурно-досуговой деятельности ребенка. Педагогическое воздействие должно быть нацелено на помощь воспитанникам в вопросах учета сил и условий при планировании деятельности и облегчения непосильных задач. Помощь педагога не приравнивается к абсолютному контролю, а преподносится в форме профессиональной консультации и сотрудничества.

Пятым этапом в реализации самоорганизации является достижение результатов. Достижение высоких результатов деятельности требует концентрации, собранности и организованности, осознания личной ответственности за успехи и неудачи. Результативный компонент является практическим итогом деятельности воспитанника и итогом работы по выделению специального времени на проведение досуга, самостоятельному пла-

нированию времени работы, составлению плана действий, определению сроков выполнения, распределению приоритетов. Таким образом, воспитанник учится разрабатывать модели поведения. В культурно-досуговой деятельности результаты работы отражаются в получении новых навыков, достижениях на фестивалях и конкурсах, результатах проектов и др. Ежегодно Департаментом образования и науки города Москвы готовится список значимых мероприятий для коллективов дополнительного образования. Участие в предлагаемых фестивалях и конкурсах не является обязательным, но такие мероприятия способствуют формированию командного духа в условиях конкурентной среды. Фестивали и конкурсы – это борьба не столько с соперниками, сколько с внутренними противоречиями каждого ребенка. Страхи и сомнения преодолеваются при поддержке педагога, родителей и одноклассников. Итоги фестивалей и конкурсов доказательно демонстрируют младшим школьникам достигнутые результаты.

Шестой этап в процессе самоорганизации – оценивание результата. Умение организовывать время и пространства, свой образовательный маршрут формируется в процессе непрерывной работы над своими достоинствами и недостатками, поэтому важно помнить об оценивании достижений и искать причины неудач. Эта способность называется самооценкой. Для способности организовывать пространство в образовательном и воспитательном плане характерны: внутренняя дисциплина, самоконтроль, умение анализировать события и действия. На основе участия в социально-культурных мероприятиях начинает складываться здоровая самооценка личности, не только на основании точки зрения педагога, но и в сравнении с окружающими, решением членов жюри и зрителей.



Последний этап самоорганизации – подведение итогов по результатам деятельности. Данный этап отличается от предыдущего всесторонней и всеобъемлющей оценкой каждого этапа и действия воспитанника. Здесь оцениваются степень удовлетворения потребности в саморазвитии, творческой самореализации, общении и самостоятельности в разнообразных формах, включающих общение, социальное творчество, игру, труд, культуру и другие сферы возможного самоопределения.

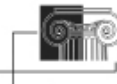
В коллективе народного танца одним из способов подведения результатов деятельности является отчетный концерт. Это один из важных способов развития навыков самоорганизации. Во время концерта демонстрируются достижения воспитанников за год и в наибольшей степени проявляются элементы самоконтроля и самодисциплины каждого участника. Отчетный концерт – это показатель качества работы педагогов, концертмейстера, воспитанников, степень освоения программы и качественный рост успеваемости обучающихся. Это большая ответственность и годовой итог труда каждого ребенка и руководителя коллектива. Высокая степень ответственности за ситуации во время отчетных концертов дисциплинируют младших школьников, самостоятельность действий предполагает высокую степень сосредоточенности, самоконтроля и самообладания. Осознание значимости своих поступков мотивирует ребенка и способствует четкому следованию правилам поведения и организации своего личного места и времени с учетом интереса окружающих.

Таким образом, рождается эффективная воспитательная система, способствующая формированию навыков самоорганизации участников коллектива: формируется устойчивый морально-психологический климат;

принимаются коллективные решения; развивается наставничество по отношению старших воспитанников к младшим; саморегулирование, разрешение конфликтов без вмешательства педагога; выявление лидерских качеств некоторых учащихся. Одним из качественных способов рефлексии является обсуждение видеозаписи отчетного концерта с воспитанниками через несколько дней после концерта. Обсуждение плюсов и минусов в наглядном формате доказывает младшим школьникам необходимость самостоятельного оттачивания навыков.

Таким образом, необходимо отметить, что в творческом пространстве воспитанниками самостоятельно выбираются формы, содержание, методы, технологии деятельности, в этом отражается самоорганизованный подход к действительности. Педагогами, в свою очередь, создаются условия для реализации самоорганизации воспитанников. В досуге подрастающего поколения есть возможность реализовать условия для педагогически целесообразной, эмоционально-привлекательной деятельности воспитанников. Практика самоорганизации подразумевает умение воспитанника занимать свое личное время и пространство без систематического контроля, помощи и стимуляции со стороны педагогов. Самоорганизация способствует регулированию деятельности и реализации планов, повышению эффективности деятельности, качественному обучению и дальнейшему становлению.

Самоорганизация – одно из важнейших качеств личности, которое помогает организовать пространство вокруг себя, распределить учебное и личное время, своевременно выполнять задачи согласно графику. Навыки самоорганизации, заложенные в детстве, в процессе взросления продолжают совершенствоваться.



Свойственные младшему школьному возрасту смена интересов и настроений выдвигает необходимость непосредственного педагогического воздействия во всем процессе досуговой деятельности. Это воздействие не должно быть прямым или грубым, а является тактическим и осторожным, направленным на поддержание общего уровня интересов детей к обучению, стимулирование и поощрение творческой инициативы. Но необходимо не забывать и о требовании в выполнении взятых на себя обязанностей и решении возложенных педагогом задач.

Таким образом, на занятиях народным танцем и в процессе подготовки к ним воспитанник содержит в порядке свой внешний вид, мысли, чувства и эмоции.

На занятиях формируется самостоятельная личность, умеющая нести ответственность за свои поступки, занимающая активную позицию в решении конкретных задач и проблем. Самодисциплина играет первостепенную роль в получении качественного результата работы, а осознанное стремление к реализации собственного потенциала поддерживает процесс самовоспитания и развития. В младшем школьном возрасте мотивация ребенка к обучению при грамотно выстроенном воспитательном процессе возрастает. Дети не только получают удовольствие от творческого процесса, но стремятся к самостоятельному расширению своих знаний и творческим экспериментам.

Список литературы

1. Бакланова, Т.И. Этнокультурная педагогика. Проблемы русского этнокультурного и этнохудожественного образования: Монография / Т.И. Бакланова. – Саратов: Вузовское образование, 2015. – 155 с.
2. Евладова Е. Б., Логинова Л. Г. Самоорганизация как перспективная возможность развития дополнительного образования детей // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2014. №2. С. 132-135.
3. Мацукевич О. Ю., Лазарева Л. Н., Рябова Н. Е. Дети и современный мир: вхождение в пространство ценностей культуры. Нравственное здоровье детства в проекции будущего России: коллективная монография / О. Ю. Мацукевич, Л. Н. Лазарева, Н. Е. Рябова [и др.; науч. ред.: О. Ю. Мацукевич, Л. Н. Лазарева] ; Научно-исследовательский центр Детского благотворительного фонда «АРТ Фестиваль - Роза Ветров». - Москва: АРТ Фестиваль - Роза Ветров, 2019. - 202 с.: ил., ноты, табл. факс.
4. Мирошкина, М. Р. Педагогическое сопровождение самоорганизации детей и подростков / М. Р. Мирошкина // Школьные технологии. – 2014. – № 5. – С. 49-54.
5. Мирошкина М. Р. Самоорганизация участников образовательного процесса в школе // Школьные технологии. 2014. №4. С. 115-121.
6. Опарина Н.А. Воспитательные составляющие праздника в начальной школе / Н.А. Опарина // Научно-методический журнал Начальная школа. № 5. – Москва : Начальная школа, 2021. – 84 с.
7. Сухомлинский, В.А. Как воспитать настоящего человека: (Этика ком. воспитания). Педагогическое наследие / В.А. Сухомлинский; сост. О.В. Сухомлинская. – Москва : Педагогика. – 1990. – 288 с.
8. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 3-е изд. — Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2005. — 496 с.

References

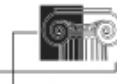
1. Baklanova, T.I. *Etnokul'turnaya pedagogika. Problemy russkogo etnokul'turnogo i etnohudozhestvennogo obrazovaniya: Monografiya* / T.I. Baklanova. – Saratov: Vuzovskoe obrazovanie, 2015. – 155 с.



2. Evladova E. B., Loginova L. G. *Samoorganizaciya kak perspektivnaya vozmozhnost' razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detej* // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psihologiya. Sociokinetika. 2014. №2. S. 132-135.
3. Macukevich O. YU., Lazareva L. N., Ryabova N. E. *Deti i sovremennyy mir: vhozhdenie v prostranstvo cennostej kul'tury. Nравstvennoe zdorov'e detstva v proekcii budushchego Rossii: kollektivnaya monografiya* / O. YU. Macukevich, L. N. Lazareva, N. E. Ryabova [i dr.; nauch. red.: O. YU. Macukevich, L. N. Lazareva] ; Nauchno-issledovatel'skij centr Detskogo blagotvoritel'nogo fonda "ART Festival' - Roza Vetrov". - Moskva: ART Festival' - Roza Vetrov, 2019. - 202 s.: il., noty, tabl. faks.
4. Miroshkina, M. R. *Pedagogicheskoe soprovozhdenie samoorganizacii detej i podrostkov* / M. R. Miroshkina // SHkol'nye tekhnologii. - 2014. - № 5. - S. 49-54.
5. Miroshkina M. R. *Samoorganizaciya uchastnikov obrazovatel'nogo processa v shkole* // SHkol'nye tekhnologii. 2014. №4. S. 115-121.
6. Oparina N.A. *Vospitatel'nye sostavlyayushchie prazdnika v nachal'noj shkole* / N.A. Oparina // Nauchno-metodicheskij zhurnal Nachal'naya shkola. № 5. - Moskva : Nachal'naya shkola, 2021. - 84 s.
7. Suhomlinskij, V.A. *Kak vospitat' nastoyashchego cheloveka: (Etika kom. vospitaniya)*. Pedagogicheskoe nasledie / V.A. Suhomlinskij; sost. O.V. Suhomlinskaya. - Moskva : Pedagogika. - 1990. - 288 s.
8. Tarasov N.I. *Klassicheskij tanec. SHkola muzhskogo ispolnitel'stva. 3-e izd.* — Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo «Lan'», 2005. — 496 s.

Поступила в редакцию 06.12.2021

*



*Б*ИБЛИОТЕЧНАЯ ПРОФЕССИОЛОГИЯ В СТРУКТУРЕ ПОДГОТОВКИ МАГИСТРОВ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

УДК 023

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-143-150>

Г. И. Булдина, Н. В. Лопатина

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: galabuldina@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена актуальным задачам теории и методики библиотечно-информационного образования. Определяется целесообразность проектирования кадрового потенциала отрасли посредством педагогического инструментария в соответствии с целевыми ориентирами, обозначенными в проекте профессионального стандарта «Специалист по библиотечно-информационной деятельности». Представлена созданная в Московском государственном институте культуры педагогическая система, объединяющая практико-ориентированный подход и фундаментальные отраслевые знания и реализуемая в рамках направления подготовки 51.04.06 – Библиотечно-информационная деятельность (программа магистратуры «Теория и методология информационно-аналитической деятельности»). Раскрыта ориентация системы на формирование системного понимания библиотеки через углубленное изучение ее отдельных элементов посредством теоретического инструментария частных библиотечно-информационных научных дисциплин. Результативность системы рассмотрена на примере библиотечной профессиологии как комплексной дисциплины. Показано расширение ее функций и модернизация содержания.

Ключевые слова: библиотечно-информационное образование, библиотечная профессиология, профессиональный стандарт, библиотека, библиотекарь, библиотечно-информационная деятельность.

Для цитирования: Булдина Г.И., Лопатина Н.В. Библиотечная профессиология в структуре подготовки магистров библиотечно-информационной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 143-150. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-143-150>

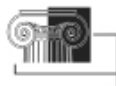
БУЛДИНА ГАЛИНА ИВАНОВНА – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры библиотечно-информационных наук Московского государственного института культуры

ЛОПАТИНА НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой библиотечно-информационных наук Московского государственного института культуры

BULDINA GALINA IVANOVNA – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Library and Information Sciences, Moscow State Institute of Culture

LOPATINA NATALIA VIKTOROVNA – Doctor of Pedagogy, Professor, Head of the Department of Library and Information Sciences, Moscow State Institute of Culture

© Булдина Г.И., Лопатина Н. В., 2021



*LIBRARY PROFESSIONOLOGY IN THE STRUCTURE
OF THE PREPARATION OF MASTERS OF LIBRARY
AND INFORMATION ACTIVITIES*

Galina I. Buldina, Natalia V. Lopatina

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: galabuldina@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the actual problems of the theory and methodology of library and information education. The expediency of designing the personnel potential of the industry by means of pedagogical tools in accordance with the targets indicated in the draft professional standard “Specialist in library and information activities” is determined. The article presents a pedagogical system created at the Moscow State Institute of Culture, combining a practice-oriented approach and fundamental industry knowledge and implemented within the framework of the training area 51.04.06 – Library and Information activities (master’s degree program “Theory and methodology of information and analytical activities”). The orientation of the system to the formation of a systematic understanding of the library through an in-depth study of its individual elements through the theoretical tools of private library and information scientific disciplines is revealed. The effectiveness of the system is considered on the example of library professionology as a complex discipline. The expansion of its functions and the modernization of its content are shown.

Keywords: library and information education, library professionology, professional standard, library, librarian, library and information activity.

For citation: Buldina G.I., Lopatina N.V. Library professionology in the structure of the preparation of masters of library and information activities. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 143-150. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-143-150>

Проект профессионального стандарта «Специалист по библиотечно-информационной деятельности» [1], разработанный и прошедший общественное обсуждение в 2021 году, закрепляет компетентностные ориентиры магистерской подготовки, выстраивая соответствие между конкретными трудовыми функциями, требованиями к образованию и уровнем квалификации. Уровень квалификации 7, который предполагает наличие квалификации магистра библиотечно-информационной деятельности, соответствует обобщенным трудовым функциям (ОТФ): «Библиографическая и информационно-аналитическая деятельность», «Библиотечная исследовательская, методическая и проектная деятельность» и «Организация деятельности

структурного подразделения библиотеки» [1]. Каждая из перечисленных ОТФ отличается усилением интеллектуального компонента библиотечно-информационной деятельности и владением готовности к принятию управленческих решений не только на уровне отдельной производственной операции (библиотечно-информационной технологии), но и на уровне библиотеки как системы в русле структурно-функционального подхода, разработанного Ю.Н. Столяровым. [2] Это определяет конфигурации взаимодействия практико ориентированного подхода (который выводится сегодня на уровень приоритетных для системы высшего образования) и фундаментального знания (как основы для любых видов научной деятельности, готовность



к которой является обязательным результатом магистерской подготовки).

С одной стороны, анализ ОПОП по направлению подготовки 51.04.06 - «Библиотечно-информационная деятельность» обязательно включают дисциплины теоретической направленности, формирующие системное понимание научного изучения библиотечных и смежных практик в рамках классической отраслевой триады «библиотековедение, библиографоведение и книговедение». С другой стороны, мы не наблюдаем выхода на экспликацию системного понимания библиотеки как организации через углубленное изучение ее отдельных элементов – «библиотечного фонда», «библиотекаря», «читателя», «материально-технической базы» - посредством теоретического инструментария частных библиотечно-информационных научных дисциплин (библиотечно-информационных дисциплин второго и третьего уровней). И это позволяет усомниться в педагогической результативности отраслевых магистерских программ, формирующих не только научные и педагогические компетенции, но и профессиональные компетенции интеллектуального и управленческого содержания, практико-ориентированность более высоких уровней профессиональной деятельности.

Столь сложная преамбула, которая может показаться излишне наукообразной и оторванной от реальности и для практиков, и для библиотечников, тем не менее, создает актуальный дискурс для методологии и технологий библиотечно-информационного образования как особого научного направления. Причем в данном случае речь идет не только о дискурсивных практиках, но и о новых возможностях социокультурного проектирования библиотечного дела в русле неинституционального подхода, разработан-

ного Н.В. Лопатиной. В его основе - понимание кадрового потенциала библиотечного дела как ключевого фактора развития библиотечной и информационной сферы, а также раскрытие зависимости состояния и динамики библиотечного дела от компетентностного уровня отраслевых профессиональных ресурсов. Проводимые лабораторией социально-информационных технологий МГИК исследования с использованием методов сбора и анализа данных из открытых источников отраслевой профессиональной информации показывают преобладание «мягких навыков» («гибких навыков») над профессиональными знаниями и владениями специфических отраслевых инструментов (теоретических, технологических) у отдельных категорий библиотечно-информационных специалистов, относимых к уровню квалификации 7. Например, владение универсальными техниками работы в коллективе, универсальными методиками проектной деятельности, коммуникативные способности, лидерские качества, сформированные на высоком уровне, весьма часто «сосуществуют» с полным отсутствием базовых знаний производственного процесса в библиотеке (производство информационных продуктов и информационных услуг). Смысловой анализ письменных и устных текстов занятых в библиотечном деле специалистов данного уровня квалификации демонстрирует отсутствие понимания специфики содержания библиотечно-информационной деятельности как особого рода целенаправленного взаимодействия социальных субъектов. Данная ситуация не просто изменяет конфигурации библиотечной профессии, но и приводит к дисфункции библиотеки как социального института.

Одним из решений современных проблем развития библиотечной профессии вы-



ступает целенаправленное проектирование кадрового потенциала отрасли посредством педагогического инструментария. В современной ситуации одним из таких решений выступает реализация содержания обучения, отвечающего особенностям конкретного вида профессиональной деятельности. Приложением такого решения к подготовке магистров библиотечно-информационной деятельности может стать декомпозиционное освоения базовых элементов системы «библиотеки как организации» в формате конкретных учебных дисциплин с интеграцией на уровне межпредметных связей и иных форм учебной деятельности (например, практики, научно-исследовательской работы).

Представим опыт подобных решений на примере магистерской программы «Теория и методология информационно-аналитической деятельности» по направлению подготовки 51.04.06 – Библиотечно-информационная деятельность. В 2021 году были разработаны, утверждены и внедрены в образовательный процесс профессиональные компетенции, сопряженные с проектом профессионального стандарта. Системный характер библиотечно-информационной деятельности находит отражение в большинстве компетенций, однако, на уровне отдельных индикаторов и дисциплин делается акцент на конкретные элементы, определенные Ю.Н. Столяровым [2], с учетом специфики информационно-аналитической деятельности как одного из ее видов. (Таблица 1)

Экспликация, представленная в таблице, безусловно, отражает специфику магистерской программы, формируемую в ходе профилирования обучения. Выбор готовности к информационно-аналитической деятельности в качестве ключевого педагогического ориентира определяет особенности рассмотрения

базовых элементов библиотеки в сопряженности с проектом профессионального стандарта. Например, «классическое» представление библиотечного фондирования в рамках данной магистерской программы невозможно, так как формирование готовности к трудовым действиям, связанным с формированием, учетом, обработкой, организацией и сохранением библиотечных фондов осуществляется в рамках программ бакалавриата. В рамках комплексной готовности к информационно-аналитической деятельности данный элемент представляется дисциплинами, формирующими знание целевых и функциональных возможностей информационных ресурсов и информационных институтов и условий доступа к ним; теории информационного мониторинга; теории информационного рынка; типов и видов информационных продуктов и услуг; пониманием актуальных тенденций развития информационного рынка.

Особое внимание в рамках проектируемой педагогической системы мы уделяем библиотечной профессионалогии как комплексной дисциплине, формирующей компетенции, принципиально значимые не только для информационно-аналитической деятельности (как основной для данной программы), но и для других видов библиотечно-информационной деятельности, требующих уровня квалификации 7. Комплексный характер библиотечной профессионалогии определяется механизмами формирования и институционализации данного научного направления – как в рамках библиотечной науки, так и в рамках других отраслей. «Акмеологический словарь» представляет профессионалогию как научную дисциплину, изучающую закономерности и тенденции профессионализации отрасли, и определяет ее комплексный характер, обозначая межпредметный генезис на стыке фи-

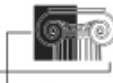


Таблица 1. Соотнесение категорий современной библиотечной науки с дисциплинарными и компетентностными декомпозициями программы магистратуры МГИК по направлению 51.04.06 (2021 год)

| Категории библиотекведения (базовые элементы библиотеки) | Профессиональные компетенции и их индикаторы, определенные для программы «Теория и методология информационно-аналитической деятельности» (направление подготовки 51.04.06) | Дисциплина учебного плана программы «Теория и методология информационно-аналитической деятельности» (направление подготовки 51.04.06) |
|--|---|--|
| «Библиотечный фонд» | ПК-7 Готов к разработке и созданию информационно-аналитических продуктов и услуг ПК – 7.4 – Находит, отбирает, оценивает информационные ресурсы в соответствии с задачами информационно-аналитической поддержки научной, образовательной, производственной, социокультурной деятельности. | «Рынок информационных продуктов и услуг»; «Интеллектуальные информационные системы»; дисциплины по информационно-аналитическому обеспечению отдельных видов деятельности |
| «Библиотекарь» | ПК-4 Готов к реализации аналитических, педагогических и управленческих задач развития кадрового ресурса отрасли и непрерывного профессионального библиотечно-информационного образования ПК 4.1 – Применяет актуальные технологии взаимодействия с профессиональным библиотечно-информационным сообществом | «Библиотечная профессиология» |
| «Читатель» («потребитель») | ПК-1 - Готов к разработке, организации и проведению научных исследований по актуальным направлениям и проблемам библиотечно-информационной деятельности ПК-1.3 – Результативно изучает информационную культуру современного общества и разрабатывает проекты ее развития | «Современная информационная культура» |
| «Материально-техническая база» | ПК-6 Готов к проектированию, организации и реализации информационно-аналитической деятельности ПК 6.3 – Проектирует материально-техническую базу информационно-аналитической деятельности | «Материально-техническая база информационно-аналитической деятельности» |

лософии, социологии, психологии и других наук. [3] Принципиальное значение профессиологии было разработано Э.В. Балакиревой, раскрывшей возможности профессиологического подхода как методологии современного профессионального образования. [4]

Следует отметить высокий уровень работанности профессиологического поля в рамках библиотекведения, которая уходит

корнями в 1920-ые годы и активно развивается, по мнению Э.Р. Сукиасяна, с 1970-х годов. [5] Это определяется приоритетными позициями в теоретико-методологическом арсенале отраслевой науки структурно-функционального подхода, определяющего пристальное внимание к библиотечному специалисту и детерминации системных связей как объектам исследования. [2,6] Доказательное



обоснование библиотечной профессиологии как учебной дисциплины, наряду с ее особым научным статусом, представлено А.С. Чачко. [7] Данная идея была реализована и введена в традиционные практики библиотечного образования [8,9,10].

Новизна предлагаемого решения определяется, во-первых, тем, что оно разработано специально для уровня подготовки «магистратура», тогда как упомянутый опыт относился к уровню подготовки «специалитет»; во-вторых, ориентацией на профессиональную стандартизацию как инструмент управления взаимодействием института профессии и образования. [11]

Дисциплина «Библиотечная профессиология» выполняет в рамках магистерской программы несколько формирующих функций. Во-первых, мировоззренческая функция, предполагающая формирование адекватного понимания динамики библиотечной профессии в условиях континуума информационного развития.

Во-вторых, профессионально- и личностно-ориентационная функция, в основе которой лежит поддержка профессиональной карьеры студентов магистратуры, включение механизмов профессиональной рефлексии. В числе приоритетных задач выступает формирование устойчивого позитивного отношения к библиотечной профессии и способности к самостоятельному построению профессиональной, в том числе, образовательной, траектории на основе полученных знаний о библиотечной профессии и отраслевой профессиональной среде.

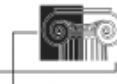
В-третьих, формирования аналитических и научно-исследовательских компетенций. В данном случае основной акцент делается на исследования человека, в частности, библиотечных специалистов, сквозь призму про-

фессиональных аспектов их деятельности, изучение определенности характера социальной активности, социальных ролей и статусов именно спецификой профессиональной деятельности. Эти исследовательские задачи отвечают современной повестке библиотечно-информационных наук и стратегической аналитики библиотечного дела.

В-четвертых, функция формирования организационно-управленческих владений, в основе которых не просто знание библиотечной профессиографии, но и готовность к целесообразному и эффективному развитию человеческого капитала в библиотечном деле, а также к профессиографическому проектированию в рамках отдельной организации или отрасли.

В-пятых, функция формирования педагогических компетенций и способности к методической и педагогической деятельности в условиях высокой динамики библиотечной профессии для обеспечения актуального компетентного состояния отрасли. Реализация этой функции имеет прямые дисциплинарные связи с дисциплиной «Теория и методология библиотечно-информационного образования».

Курс включает 7 разделов: «Библиотечная профессиология как научное направление», «Теоретико-методологические проблемы осмысления библиотечной профессии», «Методологическая специфика интерпретации библиотеки и библиотечной профессии в современной системе социальных и гуманитарных наук», «Теоретико-методологические основания определения сущности библиотечной профессии», «Неоинституциональный подход к библиотечной профессии: теоретические и прикладные перспективы», «Специфика социальных позиций библиотечной профессии в условиях информатизации», «Библиотечная



профессия и профессиональное образование». Это содержание реализуется посредством занятий лекционного и семинарского типа, а также самостоятельных заданий текущего контроля, при этом около 30% аудиторных занятий проводится в интерактивной форме (конференции, дискуссии, проблемные семинары, взаимное оценивание). Промежуточная аттестация проводится в форме эссе, позволяющего оценить не только сформированные в ходе знания, умения и владения, но и рефлексивный компонент, уровень осмысления специфики библиотечной профессии, готовность к проектированию своего места в ней. Выявленные в ходе текущего контроля и промежуточной аттестации показатели сформированности заявленной компетенции и ее декомпозиций в соответствие с заданными индикаторами, а также показатели интеграции студентов и выпускников в профессиональное сообщество позволяют говорить о результативности построенной педагогической системы.

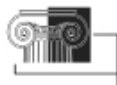
Таким образом, актуальные задачи современной методологии и технологий библиотечно-информационного образования определяются необходимостью целенаправленного проектирования кадрового потенциала отрасли посредством педагогического инструментария. Ответом на вызовы современной повест-

ки взаимодействия институтов библиотечной профессии и профессионального образования выступает проектирование педагогической системы, обеспечивающей взаимодействие практико-ориентированного подхода и фундаментального знания, идентифицирующего уникальность библиотечно-информационной деятельности.

В основе педагогической системы подготовки магистров библиотечно-информационной деятельности, представляемой в качестве опытного образца Московским государственным институтом культуры, лежит формирование системного понимания библиотеки как организации через углубленное изучение ее отдельных элементов – «библиотечного фонда», «библиотекаря», «читателя», «материально-технической базы» - посредством теоретического инструментария частных библиотечно-информационных научных дисциплин (библиотечно-информационных дисциплин второго и третьего уровней), в том числе – библиотечной профессионалогии. Результативным является внедрение в учебный процесс библиотечной профессионалогии как комплексной дисциплины предполагает расширение ее функций и модернизацию содержания в русле реагирования на актуальные процессы развития библиотечной профессии.

Список литературы

1. Профессиональный стандарт «Специалист по библиотечно-информационной деятельности»: Проект. Текст: электронный. URL: https://rgub.ru/files/profstandart_project-970-2.pdf Дата обращения: 07.12.2021
2. Столяров Ю.Н. Библиотека: структурно-функциональный подход.- М.: Книга, 1981.- 255 с.
3. Акмеологический словарь / Под общ. ред. А.А. Деркача. – М.: Изд-во РАГС, 2004. – 161 с.
4. Балакирева Э.В. Профессиологический подход в профессиональном образовании. - СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. - 255 с.
5. Сукиасян Э.Р. Библиотечная профессия. Кадры. Непрерывное образование: сб. статей и докладов. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. - 448 с.
6. Соколов А.В. Библиотечная профессионалогия в системе библиотековедческих наук // Библиотековедение. - 2003. № 4. - С. 29-33.



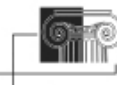
7. Чачко А.С. Проблемы совершенствования работы с кадрами крупной научной библиотеки (профессионально личностные качества библиотечных специалистов): автореф. дис. .канд. пед. наук. - Л.: ЛГИК, 1979. – 14 с.
8. Столяров Ю.Н. Библиотечная профессиология// Высшие библиотечные курсы: Тематич.план и программы. – М., 1993. – С.42-44.
9. Рубанова Т.Д. Библиотечная профессиология: Программа спецкурса и метод.указания для студентов. – Челябинск, 1990. – 24 с.
10. Библиотечная профессия: проблемы и их отражение в исследованиях// Российское библиотековедение: XX век. Направления развития, проблемы и итоги: Опыт монографического исследования/ Сост. Ю.П. Мелентьева – М.: Гранд-Фаир, 2003. – С. 240-241.
11. Кузнецова Т.Я. Профессиональная стандартизация библиотечно-информационной деятельности: концептуальные подходы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 6(98). – С. 144-150.

References

1. Professional standard “Specialist in library and information activities”: Project. Text: electronic. URL: https://rgub.ru/files/profstandart_project-970-2.pdf Date of application: 07.12.2021
2. Stolyarov Yu.N. *Library: a structural and functional approach*. - M.: Book, 1981.- 255 p.
3. Acmeological dictionary / Under the general editorship of A.A. Derkach. – M.: RAGS Publishing House, 2004. – 161 p.
4. Balakireva E.V. *Professionological approach in vocational education*. - St. Petersburg: Publishing House of A.I. Herzen RSPU, 2008. - 255 p.
5. Sukiasyan E.R. *Library profession. Frames. Continuing education: collection of articles and reports* . - Moscow: FAIR PRESS, 2004.- 448 p.
6. Sokolov A.V. *Library professionology in the system of library sciences* // Librarianship. - 2003. No. 4. - pp. 29-33.
7. Chachko A.S. *Problems of improving work with the staff of a large scientific library (professional and personal qualities of library specialists): autoref. dis. .candidate of Pedagogical Sciences*. - L.: LGIK, 1979. - 14 p.
8. Stolyarov Yu.N. *Library professionology // Higher library courses: Thematic.plan and programs*. – М., 1993. – pp.42-44.
9. Rubanova T.D. *Library professionology: Special course program and method.instructions for students*. – Chelyabinsk, 1990. – 24 p.
10. Library profession: problems and their reflection in research// Russian Library Science: the twentieth century. Directions of development, problems and results: The experience of monographic research/ Comp. Yu.P. Melentyeva – М.: Grand-Fair, 2003. – pp. 240-241.
11. Kuznetsova T.Ya. *Professional standardization of library and information activities: conceptual approaches* // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2020. – № 6(98). – Pp. 144-150.

Поступила в редакцию 06.12.2021

*



СТО ЛЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ОРКЕСТРОВЫХ ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

УДК 780.8 : 780.64 + 37.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-151-161>

П. Ю. Делий

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

Аннотация: В статье излагаются основные этапы развития отечественной системы профессионального музыкального образования в сфере исполнительства на оркестровых духовых музыкальных инструментах. Выявлено, что основа данной системы в том виде, в каком мы наблюдаем ее сегодня, сформировалась ровно сто лет назад – в 1921-1922 учебном году. В статье выделены три этапа ее развития: дореволюционный, советский и современный, проанализированы основные характерные черты, присущие системе профессионального образования духовиков в каждый из исследуемых периодов. По результатам исследования сделан ряд выводов о причинах современного состояния и перспективах дальнейшего развития отечественной системы профессионального музыкального образования исполнителей на оркестровых духовых музыкальных инструментах.

Ключевые слова: музыкальное образование, профессиональное образование исполнителей на духовых инструментах, искусство игры на духовых инструментах, современное состояние русской духовой школы

Для цитирования: Делий П.Ю. Сто лет отечественной системе профессионального образования исполнителей на оркестровых духовых музыкальных инструментах // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 151-161. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-151-161>

ONE HUNDRED YEARS OF THE NATIONAL SYSTEM
OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION OF BRASS MUSICIANS.
ONE HUNDRED YEARS OF THE NATIONAL SYSTEM
OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION OF PERFORMERS
ON ORCHESTRAL WIND MUSICAL INSTRUMENTS

Pavel Y. Deliy

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

ДЕЛИЙ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ – заслуженный артист России, кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой оркестрового исполнительства и дирижирования Московского государственного института культуры

DELIY PAVEL YURYEVICH - honored artist of Russia, candidate of pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Orchestral Performance and Conducting of the Moscow state Institute of culture

© Делий П.Ю., 2021



Abstract: The article describes the main stages of the development of the national system of professional music education in the field of performance on orchestral wind musical instruments. Three stages of its development are identified: pre-revolutionary, Soviet and modern. It is revealed that the basis of this system in the form in which we observe it today was formed exactly one hundred years ago – in the 1921-1922 academic year. The article analyzes the main characteristic features inherent in the system of professional education of spiritual teachers in each of the studied periods. Based on the results of the study, a number of conclusions were made about the causes of the current state and prospects for further development of the domestic system of professional musical education of performers on orchestral wind musical instruments.

Keywords: musical education, professional education of wind instrument performers, the art of playing wind instruments, the current state of the Russian wind school.

For citation: Deliy P.Yu. Сто лет отечественной системе профессионального образования исполнителей на оркестровых духовых музыкальных инструментах. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 151-161. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-151-161>

Сто лет назад, в 1921-1922 учебном году завершилось формирование в России основ той системы профессионального музыкального образования исполнителей на духовых инструментах, которая существует по сей день. Многие исследователи признают эту систему не только весьма успешной, поскольку она подарила миру множество ярких музыкантов, но и уникальной, не имеющей аналогов в мире. Исторический анализ зарождения и становления отечественной системы профессионального музыкального образования, который до настоящего времени не становился предметом самостоятельного педагогического исследования, позволяет по-новому переосмыслить процессы, происходящие в современной практике подготовки специалистов духового исполнительства.

Российской системе профессионального музыкального образования всего сто лет. Однако, формированию ее в том виде, в котором мы ее знаем сейчас, предшествовал многовековой период развития отечественной музыкальной культуры. Отправной точкой отечественного исполнительства на оркестровых духовых инструментах принято считать реформы

Петра I. В начале XVIII века Петр I вводит в военные подразделения музыкантов европейского типа - музыкантов играющих иначе и на иных инструментах. Справедливости ради стоит отметить, что европейские инструменты вошли в русскую музыкальную культуру раньше петровских реформ и на протяжении столетия мирно сосуществовали с традиционными музыкальными инструментами. Народные духовые инструменты - свирели, сурны, рога и рожки, жалейки, волынки были широко представлены в Древней Руси и Русском царстве, сопровождая праздники, свадебные и похоронные обряды, ратное дело. По материалам обстоятельного исследования А.Я.Клименко следует, что «наряду с традициями духового музицирования, связанными со скomorошеством, в начале XVII века при дворах русской знати получают распространение ансамбли из западноевропейских инструментов – флейт, гобоев, фаготов, труб, но русские инструменты еще какое-то время находятся вне конкуренции, иногда они сочетаются с европейскими в ансамбле» [1, с. 36-37].

Искусственно, поверх уже имеющихся отечественных музыкальных традиций,



Петр I на государственном уровне интегрирует в войсковые подразделения музыкальную культуру передовых армий Европы. Музыкальные инструменты, использовавшиеся в русской армии до этих реформ – сурна, накры, бубен – покидают армию и дальнейшего системного развития уже не имеют, полностью уступив место европейским оркестровым инструментам. В этом ракурсе реформы Петра I подпадают под определение «культурной интервенции» - «процесс необратимых изменений, вызванный беспрепятственным проникновением черт и комплексов одной культуры в другую, теряющую возможность управления процессом влияния» [2].

Основы отечественного образования в сфере духового исполнительства заложили реформы Петра I, который вообще музыкальному образованию в России придавал государственное значение. Во время его правления особое внимание уделялось подготовке отечественных музыкантов для военной оркестровой службы. В целях формирования штата военных музыкантов из числа россиян, «Петр I начинает с конца XVII века посылать русских «недорослей» учиться за границу. Уже к первой половине XVIII века относится создание кадров отечественных специалистов, в том числе и первые попытки воспитания профессионалов-духовиков...» [3, с. 267].

Так же по указу царя в армии открывались гарнизонные школы, в которых солдатских детей обучали игре письму, военному делу, а так же нотной грамоте, пению и игре на музыкальных инструментах. Учителями как правило были иностранцы. Я. Штелин так описывает занятия немецких учителей с молодыми русскими ребятами: «Каждый полк получил свой немецкий хор гобоистов (тогда так называли музыкантов, игравших на духовых инструментах), капельмейстера,

и к каждому из них было придано для обучения определенное количество русских солдатских детей. По установленному Петром I распорядку эти новобранцы должны были все предобеденное время с 11 до 12 часов посвящать публичным упражнениям, причем трубачи и литаврщики размещались на башне петербургского Адмиралтейства, а гобоисты, фаготисты и валторнисты - на церковной башне крепости С.-Петербурга» [4, с.77]. В 1704 году к обучению на фаготах и гобоях привлекли группу певчих. Через год на этой базе была открыта первая «трубаческая школа». В России к середине XVIII века уже существовала целая сеть таких «трубаческих» школ – флотских и полковых. Это позволило не только создать в русской армии специальную военно-оркестровую службу, но и заложить прочный фундамент для дальнейшего развития системы профессиональной подготовки исполнителей на оркестровых духовых инструментах.

В XVIII столетии в России было открыто множество разнообразных учебных заведений - коммерческих, промышленных, художественных. В их числе Воспитательный дом в Москве для детей-сирот, Институт благородных девиц под Петербургом и Мещанское училище при нем. Для дворян оставался престижным Сухопутный Шляхетный корпус. Во всех этих учебных заведениях были представлены музыкальные классы. Но даже к середине XIX века в России всё ещё не существовало специализированных музыкальных учебных заведений. Обучение музыке велось в учебных заведениях иного профиля, и было представлено инструментальными классами университетских гимназий, благородных пансионов, кадетских корпусов, в Смольном институте, в Театральном училище. Пропуская из-за



ограниченности объема журнальной статьи все значимые события в области духового исполнительства, которыми был наполнен XVIII век, обозначим главное: до середины XIX века Россия оставалась единственной крупной европейской страной, в которой не было ни одного специального образовательного учреждения в области музыкально-инструментального искусства. В отечественном музыкальном образовании этого периода развивались две параллельные образовательные формы: утилитарная профессиональная подготовка исполнителей вне системы музыкального образования и элитарное музыкальное образование вне задач профессиональной подготовки; Таким образом, обучение исполнительству на духовых инструментах осуществлялось либо в рамках профессиональной подготовки вне системы профессионального образования, либо осуществлялось в рамках образовательной программы, но не было при этом профессионально-ориентированным, носило общеобразовательный характер.

Важную роль в дело развития отечественного духового исполнительства внесла Санкт-Петербургская придворная певческая капелла. В 1839 г., служивший тогда директором капеллы А.Ф.Львов, в поисках решения проблемы устройства судьбы мальчиков-певчих, терявших после возрастной мутации голоса способность петь в капелле, находит оригинальное решение: по его прошению при капелле открываются инструментальные классы. [5, с. 35] Римский-Корсаков, заступивший на пост помощника управляющего капеллой в 1883 году, значительно расширил инструментальные классы, и к концу восьмидесятих годов капелла располагала полным симфоническим оркестром, в котором учащиеся получали необходимую для оркестрового му-

зыканта практику. Эти классы впоследствии составили серьезную конкуренцию первым отечественным консерваториям [6].

Следующим шагом на пути формирования в России системы профессионального музыкального образования стало создание Русского музыкального общества (РМО). А.Г.Рубинштейн - главный инициатор создания РМО, видит его основной задачей развитие русского музыкального искусства, образования и просвещения. Его поддерживают в этом начинании члены царской семьи – Великая Княгиня Елена Павловна и Великий Князь Константин Павлович. Русское музыкальное общество быстро развивается, открывая свои представительства в разных городах Российской империи. Важной стороной деятельности РМО было открытие в Петербурге и Москве бесплатных музыкальных классов, которые были доступны всем, и преподавали в них профессиональные музыканты. Однако это еще не было профессиональным образованием музыкантов, а, скорее, важным этапом развития музыкального просвещения и любительского исполнительства.

В 1862 году усилиями А.Г.Рубинштейна в Санкт-Петербурге открывается музыкальное училище. Сам А.Г.Рубинштейн мыслил открыть консерваторию по образцу Лейпцигской, Парижской, Венской. Однако термин «консерватория» вызвал бурные дебаты между западниками и славянофилами, поэтому открытое А.Г.Рубинштейном учебное заведение первоначально получает и название, и статус училища. Сам же А.Г.Рубинштейн, именуя свое детище исключительно консерваторией, ищет пути присвоение ему именно такого названия.

В судьбе русских консерваторий свою роль сыграл случай. 6 апреля 1866 года в Летнем саду Дмитрий Каракозов совершает покушение на российского царя – стреляет в него



из пистолета. Но промахивается, т.к. стоявший рядом крестьянин Осип Комиссаров ударил его по руке, и пуля пролетела мимо цели. Государь тотчас направился в Казанский собор, где благодарил Бога за избавление. В тот же день Государственный Совет поздравил царя с благополучным исходом. На другой день поздравлял уже Сенат, явившийся в Зимний дворец в полном составе. Не остался в стороне и Антон Григорьевич Рубинштейн, передав через великую княгиню-покровительницу адрес с выражением верноподданнических чувств. В ответ государь собственноручно написал записку следующего содержания: «Осмелюсь, уважаемая тетюшка, просить Вас благодарить от моего имени Консерваторию и учениц Мариинского института, написавших мне чудесное письмо. Все эти выражения преданности меня глубоко трогают. Целую Ваши руки. Александр» [7, с. 99]. На основании этого «документа» А.Г.Рубинштейн в 1866 году добивается переименования Санкт-Петербургского музыкального училища в Консерваторию. В этом же году усилиями Н.Г.Рубинштейна открывается аналогичное учебное заведение в Москве сразу в статусе консерватории.

Обе консерватории, как и Русское музыкальное общество, являются негосударственными структурами, финансируются исключительно за счет пожертвований меценатов. В 1869 г., спустя три года после открытия консерватории в Москве, императорская семья взяла на себя покровительство над Русским музыкальным обществом, выделив на его содержание ежегодную правительственную субсидию в 15 тысяч рублей. В 1873 году РМО переименовывается в Императорское русское музыкальное общество (ИРМО).

Первоначально полный консерваторский курс длился 6 лет с разделением на младшее и старшее отделения (по 3 года

на каждое). Исключение составляла программа подготовки певцов, занимавшихся 5 лет. Вне государственного финансирования консерватории постоянно испытывали нехватку средств на развитие образовательной программы и вынуждены были отказываться от отдельных учебных дисциплин или сокращать сроки обучения. В 1880-е - года курс по контрабасу и духовым был сокращен до 5 лет «дабы не выходить из сметных назначений» [8, с. 143]. Результативность реализуемых консерваториями образовательных программ по духовым инструментам долгое время оставалась крайне низкой. Ю.А.Усов пишет, что «за пять лет обучения, которое предусматривалось учебным планом, можно было только приобрести основные навыки игры на инструменте, но стать музыкантом-профессионалом было невозможно» [9, с. 82]. Невысокое качество подготовки первых русских духовиков в классах консерваторий косвенно подтверждается тем, что в императорских театрах по-прежнему солистами духовых групп приглашают иностранцев [10, с. 37-38].

Таким образом, к концу XIX – началу XX столетия в Российской Империи формируется и активно развивается профессиональное музыкальное образование, в структуре которого отдельное самостоятельное место занимает профессиональное образование исполнителей на духовых инструментах. Образовательная модель, реализуемая консерваториями того периода, говоря современным языком, представляла собой единый образовательный трек от начального до высшего профессионального образования. «Оно, фактически, объединяло три образовательные ступени: начальную, среднюю и высшую» [8, с. 133]. Такой способ организации профессионального музыкального образования к началу XX столетия оба



наруживает в себе существенные недостатки и все чаще подвергается критике со стороны музыкальных деятелей и педагогов. В 1891 г. В.П.Гутор в работе «В ожидании реформы», писал о настоятельной необходимости разграничить задачи консерваторий и училищ, так как «одно и то же учреждение не может быть в одно и то же время и элементарной школой, и высшей школой искусств» [11, с. 12].

К началу революционных событий 1917 года отечественная система профессионального музыкального образования существовала уже более полувека. Сложились основные звенья системы музыкального образования, в том числе и исполнителей на духовых инструментах: открыта сеть профессиональных и общеобразовательных музыкальных учебных заведений; начинает формироваться педагогический корпус из отечественных музыкантов; концертные мероприятия в городах привлекают многочисленных слушателей; налажено производство музыкальных инструментов; музыкальные издательства выпускают нотные тексты и музыкальную литературу. Всё это время государство оставалось в стороне от организации и руководства профессиональным музыкальным образованием – это было, в целом, частной инициативой. Сформировавшаяся сеть негосударственных учебных заведений – консерваторий, существует, главным образом, на средства меценатов и объединяет в себе три уровня образования – начальный, средний и высший.

После революции 1917 г. в музыкальном образовании произошли существенные изменения. Материальную заботу и руководство музыкальными учебными заведениями государство взяло на себя. «Необходимо признать, что наследством, которое получила наша страна в 1917 году в области профессионального музыкального образования, совет-

ская власть начала распоряжаться не только сохраняя, но и развивая его» [12, с. 312]. Декретом Совета Народных комиссаров № 507 от 05.06.1918 г. была осуществлена передача всех учебных заведений в ведение Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос) [13, с. 538]. Начинают формироваться органы управления в сфере музыкального искусства и музыкального образования. 1 июля 1918 г. при Наркомпросе были созданы художественные отделы: Литературный (ЛИТО), Театральный (ТЕО), Изобразительных искусств (ИЗО) Музыкальный (МУЗО). Основной задачей МУЗО провозглашалось приобщение трудящихся к сокровищам музыкальной культуры. Первоначально новая власть рассматривала задачу организации общего музыкального образования детей и взрослых как доминирующую. Проблемы развития профессионального образования отодвигались на второй план.

На начальном этапе развития советского музыкального образования его организаторы столкнулись с целым рядом трудностей, корни которых уходили в дореволюционную практику. Во-первых, не было чёткой дифференциации в подготовке будущих профессионалов и любителей. Во-вторых, профессиональное музыкальное обучение не было разделено на ступени в зависимости от возраста учащихся. В дореволюционные консерватории могли поступать люди самых разных возрастов и обучаться одновременно на разных уровнях по художественным и общенаучным дисциплинам, в зависимости от наличного уровня подготовки: «по музыкальной специальности ученик мог состоять в старшем профессорском классе, а по общей подготовке в младшем» [8, с. 132].

В октябре 1919 г. по инициативе МУЗО в Москве прошла конференция музыкантов-педагогов, целью которой было обсуж-



дение дальнейших проектов реформирования музыкального образования. В состав комиссии входили многие известные музыканты: Н.Я.Брюсова, А.Б.Гольденвейзер, А.Д.Кастальский, Н.К.Метнер, В.А.Селиванов и др. Результатом их работы стало принятие «Основного положения о Государственном Музыкальном Университете»¹, разделившего все музыкальные учебные заведения на три типа:

- одноступенные (низшие),
- двухступенные (средние)
- трехступенные (высшие).

Двухступенные заведения (училища или, как их тогда называли, техникумы), должны были представлять две образовательные ступени: школу и техникум. Трехступенные (консерватории), как высшие учебные заведения, включали в себя и школу, и техникум, и вуз. Так детские музыкальные школы в составе техникума или консерватории стали частью системы профессионального музыкального образования. Их основной задачей понималась подготовка учащихся к поступлению на вторую ступень обучения. Обучающиеся на второй ступени получали специальное музыкальное образование для работы в музыкальных школах, в дошкольных и внешкольных образовательных учреждениях, в общеобразовательных школах. Завершающим этапом профессионального музыкального образования выступала третья ступень - консерватории. «Идея Музыкального Университета оказалась плодотворной. Заложенное в ней рациональное зерно - подразделение музыкального образования на три основных ступени (начальную, среднюю и высшую) и установление преемственной связи между

ними нашло свое воплощение в утвердившейся вскоре структуре музыкального образования в нашей стране (школа, училище, консерватория)» [14, с. 109].

С 1921 года по рекомендации наркома просвещения А.В. Луначарского руководителем МУЗО стал Б.Л. Яворский. Им были инициированы новые реформы, связанные с реорганизацией музыкального образования, пересмотром учебных программ и планов. Процесс перестройки образования в те годы вошел в историю строительства советской музыкальной культуры под названием «типизация». Б.Л.Яворский считал необходимым разделение музыкального образования на три самостоятельных уровня с четким различием цели и задач на каждом из них, при сохранении в вузе только третьей – высшей ступени.

Итак, что же произошло в отечественном профессиональном музыкальном образовании 100 лет назад? 1921 г., октябрь - Совнарком утвердил «Положение о высших учебных заведениях», в соответствии с которым консерватории подразделялись на три взаимосвязанные, но самостоятельные учебные заведения: школа, техникум и вуз. [15] Следом в 1921-1922 учебном году началась масштабная перестройка структурных подразделений консерваторий. Продолжительность обучения определилась не сразу. После долгих дебатов, продолжавшихся вплоть до 1925 года, в консерваториях утвердилась пятилетняя образовательная программа. Среднее звено осуществляло обучение в течение четырех лет; продолжительность же обучения в музыкальных школах до 1933 года составляла 3-4 года, что было крайне неудобно. Поскольку в техникумы принимали исключительно на основе общего семилетнего образования, появлялся временной промежуток в 3-4 года между окон-

¹ Под Государственным Музыкальным Университетом подразумевалась тогда вся сеть учебных заведений по общему и профессиональному музыкальному образованию.



чанием детской музыкальной школы и поступлением в техникум. В 1933 г. это противоречие было преодолено принятым Наркомпросом «Положением о детской семилетней музыкальной школе» [16, с. 345], приравнявшем обучение в музыкальной школе к срокам обучения в общеобразовательной школе. Благодаря этому решению была окончательно сформирована структура параллельного начального общего и музыкального образования.

Одновременно со структурированием музыкального профессионального образования продолжались поиски и эксперименты, связанные с необходимостью ранней специализации музыкально одаренных детей. Их итогом стало открытие средних специальных музыкальных школ (ССМШ), первоначально называвшихся «музыкальные школы-десятилетки». Это уникальный вид отечественных образовательных учреждений для особо одаренных детей, объединяющих общеобразовательную и профессиональную музыкально-исполнительскую подготовку. Первая подобная школа была открыта в Одессе в 1933 г. Вскоре такие школы появились в Киеве, Москве, Ленинграде, Минске, Баку, Тбилиси и Ереване. Школы открывались при консерваториях, работа с учащимися по музыкально-исполнительским дисциплинам осуществлялась профессорами и преподавателями данных вузов [17, с. 34]. В Москве этой проблеме особое внимание уделял А.Б. Гольденвейзер (с 1922 по 1924 и с 1939 по 1942 годы – директор/ректор Московской консерватории). По его инициативе в 1932 г. была создана Особая детская группа при Московской консерватории, которая впоследствии была преобразована в Центральную музыкальную школу (ЦМШ). Помимо школ-десятилеток, совмещающих первую и вторую ступени музыкального образования, некоторые средние учебные заведения наибо-

лее высокого уровня также были прикреплены к консерваториям. Это было не соединение второй и третьей ступеней музыкального образования, а сохранение их отдельности при установлении тесного контакта и преемственности между средним и высшим образованием. Одним из первых таких учебных заведений стало Музыкальное училище при Московской консерватории (поскольку территориально училище находится в уголке старой Москвы – Мерзляковском переулке, его неофициально называют «Мерзляковка»), созданное на основе Общедоступного музыкального училища, открытого ещё до революции В.Ю. Зограф-Плаксиной.

Таким образом, к середине 1930-х годов в СССР сформировались две параллельные модели музыкального профессионального образования. Одна из них – трехступенчатая система образования для массовой подготовки профессиональных музыкальных кадров была – детская музыкальная школа, музыкальный техникум (с 1936 года техникумы переименованы в училища), консерватория, т.е. «школа-училище-вуз». Вторая модель – профессионально более элитарная, для особо одаренных детей, поэтому менее распространенная: «десятилетняя музыкальная школа – консерватория».

Описанные в данной статье события позволяют выявить те уникальные черты российской системы профессионального образования духовиков, которые сформировались за прошедшие 100 лет, попытаться оценить их в новых, изменившихся условиях и сделать ряд выводов о причинно-следственных связях, обуславливающих современное состояние отечественной духовой школы и перспективы ее дальнейшего развития.

1. В процессе становления и развития отечественной системы музыкального об-



разования Россия пережила три периода социально-экономического, политического и идеологического устройства государства: дореволюционный, советский и современный. Профессиональное образование исполнителей на духовых инструментах в основных своих чертах окончательно сложилось в советский период и в настоящее время продолжает функционировать в этих рамках.

2. В каждый из рассмотренных исторических периодов развития музыкального образования имели место свои особенности его финансирования, но одно оставалось неизменным: оно никогда не существовало в условиях самоокупаемости и всегда было дотационным. В царской России музыкальное образование существовало благодаря частным пожертвованиям. Советская система музыкального образования полностью финансировалась и управлялась государством. Большинство аналогичных образовательных систем в мире финансируются государством только частично, получая средства от разнообразных фондов, благотворительных, профессиональных организаций. В современной отечественной системе музыкального образования такие источники финансирования необходимы, но пока что не сформированы. Это тормозит развитие отечественного профессионального музыкального образования в новых экономических реалиях. Чрезвычайно остро дефицит финансирования ощущается в сфере духового исполнительства, которое во все времена была особо дотационной сферой музыкального искусства.

3. Музыкальная школа, как структурный элемент системы профессионального образования, выведенный в отдельное образовательное учреждение системы дополнительного образования, параллельного общему, также является нашей уникальной особенностью.

В США и ряде других стран с высоким уровнем развития исполнительства на оркестровых инструментах, музыкальное образование интегрировано в структуру общего образования в качестве дисциплины по выбору или факультатива. Есть страны, в которых музыкальное образование является обязательной частью общего образования. Отечественная музыкальная школа, на протяжении столетия развивавшаяся как часть системы профессионального образования, наряду с неоспоримыми преимуществами комплексного предпрофессионального обучения, сохраняет сегодня свой существенный недостаток: она не ориентирована на формирование будущего музыканта-любителя. Попытки разведения образовательных программ на общеразвивающие и предпрофессиональные пока не решают проблему снижения массовости любительского духового исполнительства в нашей стране.

4. Чрезмерная профессиональная ориентированность первого яруса музыкального образования усугубляется тем, что за 100 прошедших лет так и не были дифференцированы и четко сформулированы цели и задачи каждого из этапов обучения. Сквозной образовательной программы, согласующей школу, училище и вуз, в России до сих пор нет. Есть обособленные, несогласованные между собой, претендующие на автономность и законченность, учебные заведения, каждое из которых озабочено целью во что бы то ни стало сформировать выдающегося музыканта-художника, солиста-концертанта, лауреата самых престижных конкурсов. Вундеркиндивизация, дублирование учебных дисциплин, размытость критериев оценивания результатов на каждом этапе обучения – сегодняшние реалии отечественного музыкального обра-

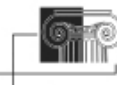


зования. Результатом этих деформаций мы имеем систему, в которой педагоги первого этапа обучения пытаются решать задачи высшего – формированием личности художника интерпретатора, а педагоги высшего яруса профессионального образования вынуждены заниматься вопросами первого этапа – формированием исполнительского аппарата музыканта-исполнителя. Неудивительно, что наши успехи в духовом исполнительстве сегодня столь невысоки.

5. И, наконец, стоит отметить, что на современном этапе развития система отечественного общего образования реформируется без учета интересов существующего параллельно с ним дополнительного образования, в том числе и музыкального. Перегруженность образовательных программ общеобразовательных школ, особенно в старших классах, лишает обучающихся предпрофессиональных программ ДМШ возможности уделять достаточное время занятиям по исполнительской специальности.

Список литературы

1. Клименко, А.Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века. Диссертация кандидата искусствоведения. Красноярск, 2017 – 225с.
2. Социологическая энциклопедия. Режим доступа: <https://voluntary.ru/termin/kulturnaja-intervencija.html>
3. Розенберг, А.А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Труды. Вып. 24 / ГМПИ им. Гнесиных, М. 1976, 224с.
4. Штелин Я.Я. Музыка и балет в России XVIII века - Ленинград : Тритон, 1935, 190 с.
5. Баранцев, А.П. История обучения игре на духовых инструментах в России конца XVIII – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: Петрозаводск, 1973, 18 с.
6. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни С.-Петербург Типография Глазунова, 1909 г.
7. Рубинштейн, А.Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке [Текст] / А. Г. Рубинштейн. - Москва, 1892. - 289 с.
8. Глушкова, О.Р. Особенности становления и развития образовательной деятельности московской консерватории со времени основания и до рубежа XIX и XX столетий. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения: Москва., 2020 - 27 с.
9. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах – М.: Издательство «Музыка» 1975, 195 с. \ \ История, теория и методика музыкального образования: Музыкальное искусство и образование 2020. Т. 8. № 1
10. Делий, П.Ю. Формирование исполнительского аппарата валторниста в процессе профессиональной подготовки: Автореф. дис. ... канд. педагогических наук: Москва., 2003-24с.
11. Гутор, В.П. В ожидании реформ: Мысли о задачах музыкального образования. – Санкт-Петербург. -1891 – 56с.
12. Аракелова А.О. Профессиональное музыкальное образование в период становления (1918-1930-е годы) // Мир науки, культуры, образования, 2012 -№ 2 (33) - С. 312 -315
13. Декрет СНК № 507 от 5.06.1918. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917-1918гг. Управление делами Совнаркома СССР. – М. 1942
14. Бронфилд, Е.Ф. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия (1917 – 1922) – Л.: Сов. композитор: Ленингр. Отд-ние, 1984 – 216 с. 37, с. 109
15. Декрет СНК РСФСР «О высших учебных заведениях РСФСР (Положение) 2 сентябрь 1921 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР – 1921, № 6
16. Федорович Е.Н. История профессионального музыкального образования в России (XIX – XX века): учеб.прс. – Екатеринбург: Урал.гос.пед.ун-т -2001-139 с.



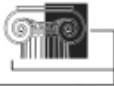
17. Шестакова, О.В. Эволюция отечественных средних специальных музыкальных школ для одарённых детей (1930 -1980-годы)// Вестник Сургутского гос.пед. университета – 2018 - № 21 (52) . С. 31-36

References

1. Klimenko, A.E. *Wind instruments in Russian musical culture of the 17th - early 19th centuries. Dissertation of the candidate of art history.* Krasnoyarsk, 2017 - 225p.
2. Sociological Encyclopedia. Access mode: <https://voluntary.ru/termin/kulturnaja-intervencija.html>
3. Rosenberg, A.A. *On the history of learning to play wind instruments in Russia in the 18th century // Questions of musical performance and pedagogy.* Proceedings. Issue. 24 / GMPi im. Gnesinykh, M. 1976, 224p.
4. Shtelin Ya.Ya. *Music and ballet in Russia of the 18th century* - Leningrad: Triton, 1935, 190 p.
5. Barantsev, A.P. *The history of learning to play wind instruments in Russia in the late 18th - early 20th centuries: Abstract of the thesis. dis. ... cand. art history:* Petrozavodsk, 1973, 18 p.
6. Rimsky-Korsakov, N.A. *Chronicle of my musical life St. Petersburg Printing house Glazunov,* 1909
7. Rubinshtein, A.G. *Music and its representatives. Talk about music [Text] / A. G. Rubinshtein.* - Moscow., 1892. - 289 p.
8. Glushkova O.R. *Features of the formation and development of the educational activities of the Moscow Conservatory from the time of its foundation to the turn of the 19th and 20th centuries.* Abstract dis. ... cand. art criticism: Moscow., 2020 - 27 p.
9. Usov, Yu.A. *The history of domestic performance on wind instruments* - М.: Publishing house «Music» 1975, 195 p. \ History, theory and methodology of music education: Musical art and education 2020. V. 8. No. 1
10. Delij, P.Yu. *Formation of the performing apparatus of the horn player in the process of professional training: Abstract of the thesis. dis. ... cand.* Pedagogical Sciences: Moscow., 2003-24p.
11. Gutor, V.P. *In anticipation of reforms: Thoughts on the tasks of music education.* - St. Petersburg. -1891 - 56s.
12. Arakelova A.O. *Professional musical education in the period of formation (1918-1930s) // World of Science, Culture, Education,* 2012 - No. 2 (33) - P. 312 -315
13. Decree of the Council of People's Commissars No. 507 of 06/05/1918. Collection of legalizations and orders of the government for 1917-1918. Office of the Affairs of the Council of People's Commissars of the USSR. – М. 1942
14. Bronfield, E.F. *Musical culture of Petrograd in the first post-revolutionary five-year period (1917 - 1922) - L. : Sov. composer: Leningrad Department,* 1984 - 216 p. 37, p. 109
15. Decree of the Council of People's Commissars of the RSFSR «On higher educational institutions of the RSFSR (Regulations) September 2, 1921 // Collection of legalizations and orders of the Workers' and Peasants' Government of the RSFSR - 1921, No. 6
16. Fedorovich E.N. *History of professional musical education in Russia (XIX - XX centuries): study guide.* - Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University -2001-139 p.
17. Shestakova O.V. *The evolution of domestic secondary special music schools for gifted children (1930-1980) // Bulletin of the Surgut State Pedagogical Institute. University* - 2018 - No. 21 (52) . pp. 31-36

Поступила в редакцию 07.12.2021

*



ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ ПЕВЦОВ С АНГЛОЯЗЫЧНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

УДК 784.21 : 811.111

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-162-167>

В. П. Фомина

Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация
e-mail: tj-storm@mail.ru

Аннотация: В статье освещаются проблемы, связанные с качеством вокальной речи: ее осмысленностью и выразительностью для передачи художественного образа произведения, закодированного в поэтическом тексте. Эти качества реализуются с помощью вокальной дикции. В статье рассматриваются технические компоненты вокальной дикции, такие как фонетика, орфоэпия и ударно-ритмическая структура, способствующие передаче образной стороны речи, относящиеся к любому языку, в том числе и английскому. Основным способом решения данных проблем является разбор вокалистом поэтического текста на основе знаний об английской вокальной фонетике, с которой необходимо работать при помощи международного фонетического алфавита и специализированных словарей, а также с учетом правил английской вокальной орфоэпии. Эти правила относятся к произношению в пении слов, содержащих редуцированную гласную в безударных слогах. Изучение особенностей интонационной структуры английских фраз и предложений в комплексе с вышеупомянутыми составляющими позволит певцу создать убедительную вокальную интерпретацию произведения.

Ключевые слова: вокальная речь, вокальная дикция, вокальная фонетика, вокальная орфоэпия, английский язык, английская опера.

Для цитирования: Фомина В.П. Проблемы работы певцов с англоязычным художественным текстом вокального произведения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 162-167. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-162-167>

PROBLEMS OF SINGERS' WORK ON THE ENGLISH LYRICS OF A VOCAL PIECE OF MUSIC

Valentina P. Fomina

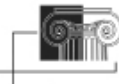
Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russian Federation
e-mail: tj-storm@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the problems connected with the quality of vocal speech: its comprehension and expression for conveying the art image of a vocal piece coded in its lyrics. The qualities are realized with the help of vocal diction. The article also describes the technical components of vocal diction such as phonetics, orthoepy, stressed and rhythmical structure assisting the imaginative side of speech, referring to any language including English. The main way of solving the problems deals with the

ФОМИНА ВАЛЕНТИНА ПАВЛОВНА – доцент кафедры литературы и лингвистики Московского государственного института культуры, кандидат искусствоведения

FOMINA VALENTINA PAVLOVNA – associate professor of the Literature and Linguistics Department, Moscow State Institute of Culture

© Фомина В. П., 2021



singer's analysis of lyrics based on the knowledge of English vocal phonetics, that is necessary to work with using the International Phonetic Alphabet and specialized dictionaries. The problems can also be solved considering the rules of vocal orthoepy. The rules refer to the pronunciation of words containing schwa vowel in unstressed syllables while singing. Learning the peculiarities of English phrases and sentences intonation structure together with the components mentioned earlier lets a singer create a convincing vocal interpretation of a musical composition.

Keywords: vocal speech, vocal diction, vocal phonetics, vocal orthoepy, the English language, English opera.

For citation: Fomina V.P. Problems of Singers' Work on the English Lyrics of a Vocal Piece of Music. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 162-167. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-162-167>

Главная задача музыки — «расположить душу к восприятию стихов, стараться вызвать в слушателях те чувства, которые выражены поэтом, придать с помощью музыкальных выразительных средств большую силу и большую энергию каждому слову».

Ф. Альгаротти,
итальянский поэт XVIII века [1, 119]

Вокальное произведение представляет собой неразрывное единство музыки и поэтического текста, в котором содержится художественный образ, заложенный авторами, и главная задача вокалиста – донести его до слушателей. С этой точки зрения исполнитель является актером, а певческий голос выступает средством, усиливающим экспрессию драматических событий.

Но в современной театрально-концертной практике существует острая проблема недостаточной выразительности, а значит, и осмысленности исполнения. «В практике театра большие сложности возникают при работе над стихотворными пьесами. Это связано ... с типичным для актеров недостатком – отсутствием умения читать стихи, доносить мысль и чувство в чеканной поэтической форме» [7, 27].

С технической стороны проблема заключается в несоблюдении певцами основ вокальной дикции: довольно часты случаи

отклонения от норм литературной речи, слушатели плохо понимают содержание, особенно на иностранном языке. Большинство вокалистов воспроизводят гласные звуки, образующие мелодическую линию вокальной партии, артикулируя согласные довольно вяло [8, 24].

Однако «в пении психологическая задача выразить человеческие чувства доверена именно словам, а не звукам, и эти слова могут производиться только речью посредством бесчисленного множества сочетаний гласных и согласных. Следовательно, поскольку за их образование отвечает речь и никакой другой элемент, логично предположить, что основой певческого голоса является речь» [4].

Таким образом, мы говорим о вокальной речи, реализующейся посредством вокальной дикции. «Классическое» определение дикции приводится в учебниках по сценической речи: «Под хорошей дикцией подразумевается четкое и ясное произношение, чистота и безукоризненность звучания каждой гласной



и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом» [6, 12]. Это определение в полной мере относится и к дикции вокалиста: «в искусстве пения вокальные качества голоса, выразительность, ясность и четкость донесения смысла поэтического текста должны быть слиты воедино. Пение, при котором слушатель не может разобрать половины слов или хотя бы части из них, не произведет должного впечатления. ... Произносить текст нужно так, чтобы слушатель сразу же все понимал. ... А для достижения этого необходимо тщательнейшим образом следить за ясностью, отчетливостью, фонетической правильностью произношения, на каком бы языке артист ни пел: на русском или грузинском, эстонском или украинском, латышском или узбекском, татарском или армянском» [3, 90]. Значит, необходима отдельная работа с художественным текстом, основу которой составляет техническая сторона – разбор фонетики, орфоэпии, ударно-ритмической структуры предложений в исполняемом произведении, непосредственно влияющая и на образную составляющую.

Для достижения разборчивости текста нужно иметь в виду следующие особенности: 1. Нейтральное произношение, свободное от регионализмов, подразумевающее его стандартизацию для использования на театральной сцене в целях коммуникации с большинством публики. Основных вариантов нейтрального произношения, используемых профессиональными вокалистами, три: американский стандарт (American Standard, AS) для исполнения североамериканского репертуара; британский стандарт (Received Pronunciation, RP), являющийся нормой акцента британской аристократии начала XX века для исполнения произведений британских композиторов (исторические формы RP используются в театральных

постановках и операх XVII–XIX веков); среднеатлантический диалект (Mid-Atlantic Dialect), – гибрид североамериканского и британского произношения, который часто используется в ораториях и работах европейских композиторов, не являющихся британцами [9, 6–7].

Для уточнения правильности произношения отдельных звуков при исполнении вокальной партии необходимо работать со специальными фонетическими словарями, например, *The NBC Handbook of Pronunciation*, *The Cambridge English Pronouncing Dictionary* и другими.

Фонетический аспект начинается с изучения международного фонетического алфавита (International Phonetic Alphabet, IPA) и отработки отдельных звуков английского языка с учетом особенностей уже не речевой, а вокальной фонетики, то есть в пении, где произношение согласных звуков соответствует общей артикуляционной базе национального литературного языка, на котором написано произведение. Согласные должны звучать четко и энергично, но без резкости. Для напряженного произнесения звуков требуется активная работа органов артикуляционного аппарата, которая достигается, в том числе, упражнениями по постановке сценической речи. Произношение гласных соответствует общепевческой артикуляционной базе, и не зависит от места образования в национальном литературном языке, чтобы монофтонги и дифтонги звучали ровно во всем диапазоне. При этом наблюдается сокращение губных артикуляций: округленность нелабиализованных гласных усиливается, а у лабиализованных уменьшается. Место их извлечения зависит от вокальной техники, эпохи исполняемого произведения, намерений вокалиста [2, 138–139].

Однако даже при хорошем формировании отдельных звуков может возникнуть пробле-



ма произношения в словах, относящаяся уже к вокальной орфоэпии. Орфоэпия, по определению В. Садовникова, — «это единообразное, присущее литературному языку произношение, определяющее правильную речь. ... Орфоэпия в пении (от греческих слов: *orthos* — правильный, *eros* — речь) — правильное произношение текста в пении...». Певческая орфоэпия отличается от речевой «условиями певческого образования гласных, спецификой музыкальной нотации...» [5, 5]. С одной стороны, она сохраняет национальную специфику речи – орфоэпические нормы языка, с другой, способствует лучшему пониманию смысла слов в потоке вокальной речи.

Здесь, в первую очередь, подразумевается редукция английских гласных в предупредных или заударных слогах смысловых слов или в служебных словах, которая существует в разговорной речи для усиления акцентуации ударных слогов. При этом большинство кратких монофтонгов сокращаются и нейтрализуются, превращаясь в так называемую *schwa vowel* (шва гласную) [ə]. Например, слово *American* произносится как [ə'merəkən] или [ə'merikən].

Соблюдение нескольких правил английской вокальной орфоэпии поможет решить данную проблему:

1. Допускается произнесение шва гласной без изменений, особенно на короткой длительности, но в таком случае она может показаться слишком темной и скучной, и ее нужно заменить другой из четырех возможных: [ɪ], [ʊ], [e], [ɒ]. Например, в словах: *heaven* [ˈhevən] гласную [ə] можно заменить на [ɪ] или [ʊ]; *motion* [ˈmʌʃən] – на [ɪ], [e] или [ʊ]; *melody* [ˈmelədi] – звуками [ɪ] или [ɒ].

2. Если в слове присутствуют два редуцированных звука, то нужно хотя бы один из них заменить. Например, в слове

beautiful [ˈbjutəfəl] намного лучше звучат варианты [ˈbjutɪfəl] или [ˈbjutɪfʊl], поскольку разнообразие гласных привлекает большее внимание слушателей. Выбор фонем зависит от индивидуальных предпочтений артиста, используемого регистра и звуковысотности: в высокой тесситуре (преобладающем расположении звуков по высоте в музыкальном произведении по отношению к диапазону голоса) легче пропеть более закрытые и округлые звуки [ɪ] или [ʊ], дающие больший резонанс. В низкой тесситуре чаще используются [ɪ] или [e]. При исполнении пассажей рекомендуется замена гласной [ʊ].

3. При изменении звуков слова должны звучать естественно, без труда распознаваться в потоке вокальной речи: видоизмененное или искаженное звучание собьет слушателя с толку, и все усилия вокалиста будут напрасными [9, 19-20].

Подобно ударным и безударным слогам в словах, в ударно-ритмической структуре фразы выделяются слова, несущие смысловую нагрузку, и служебные слова. Смысловые слова (образительные или выразительные) образуют со стоящими перед ними служебными единый комплекс с акцентом на ударный слог ключевого слова, к которому вокалист должен интонационно стремиться. Несоблюдение этого принципа приводит к затруднению распознавания английской речи на слух. «Чтобы внимание слушателя было направлено на релевантную идею, заложенную в тексте, ударные смысловые слова должны быть активизированы и выделены. Без такого выделения во фразе будет мало смысла. В повседневной речи носители языка инстинктивно расставляют ударения внутри предложения для передачи своих мыслей. Но из-за того, что естественный ритм речи растягивается и замедляется, когда английский язык звучит в музыке, певцы



не могут сразу передать то, что в речи было бы подсознательным. Осознанное понимание английской грамматической структуры очень помогает вокалисту понять, как зритель воспринимает идеи художественного текста» (перевод В.Ф.) [9, 20].

К ударным словам в английском предложении относятся существительные, глаголы, причастия, прилагательные, наречия, отрицательные формы глаголов, вопросительные местоимения, к безударным – артикли, предлоги, сочинительные союзы, вспомогательные глаголы и глаголы-связки. В иерархии соподчинения смысловых слов главное ударение падает на существительные и глаголы (причастия в пассивном залоге), на втором месте – слова, которые их определяют или уточняют.

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid,
Fly away, fly away, breath,
I am slain by a fair, cruel maid.
 (В. Шекспир) [9, 22].

В данном отрывке жирным шрифтом выделены существительные death (смерть), cypress (кипарис), breath (дыхание), maid (дева); глаголы в повелительном наклонении come (приходи), fly (лети); причастия laid (положенный), slain (убитый), которые передают аудитории главную мысль, значит, всегда должны быть акцентированными. Подчеркнутые же слова: наречие away (немедленно; прочь); прилагательные sad (печальный), fair (светловолосая), cruel (жестокая) придают значительную глубину основным словам и должны им подчиняться динамически.

Таким образом, возникает «пульсация» фразы (отмечена стрелочками), при которой вокалист интонационно стремится к главному

смысловому слову, используя при этом плавное, связанное звуковедение (*legato*).

↓ ↓ ↓ (↓) ↓ ↓
 Come away, come away, death, and in sad cypress let me be laid,
 ↓ ↓ ↓ ↓ (↓) (↓) ↓
 Fly away, fly away, breath, I am slain by a fair, cruel maid
 [9, 24].

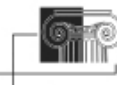
Однако слова со второстепенным ударением могут выделяться по-разному, то есть переходить в разряд основных, если таково намерение исполнителя. Тогда пульсация в предложениях будет варьироваться (слова со стрелочками в скобках).

В другом отрывке из арии Лукреции (опера Бенджамин Бриттена «Поругание Лукреции») существительные flowers (цветы), beauty (красота), years (годы), time (время) являются подлежащими, а прилагательные chaste (целомудренный), brief (короткий) и существительные love (любовь), thief (вор) – частью составного именного сказуемого, и поэтому, относятся к ключевым ударным.

Flowers alone are chaste,
For their beauty is so brief.
Years are their love,
And time's their thief [9, 24].

↓ (↓) ↓ ↓ ↓
 Flowers alone are chaste, for their beauty is so brief.
 ↓ ↓ ↓ ↓
 Years are their love, and time's their thief.

Прилагательное alone (одни) также может выделяться по-разному. Выбор ударных слов и, в целом, работа с интонационными структурами является главной в создании индивидуальной интерпретации для каждого вокалиста.



Таким образом, вокальная дикция, как средство воплощения вокальной речи, является важнейшей частью современной вокальной интерпретации сочинений любой эпохи и представляет собой многокомпонентное явление. Для эффективной расшифровки авторского замысла при работе с англоязычными

произведениями исполнителю необходим комплексный подход к работе с текстом с учетом знаний особенностей вокальной фонетики, правил вокальной орфоэпии и интонационной структуры английского языка. Это те элементы исполнения, которые делают интерпретационную версию интересной и уникальной.

Список литературы

1. *Альгаротти Ф.* Очерк об опере // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Москва: Музыка, 1971. С.118–132.
2. *Астрова Л. И.* Произношение в пении // Профессиональная подготовка студента. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных, 1990. Вып. 115. Москва: ГМПИ им. Гнесиных. С. 138–153
3. *Нестеренко Е. Е.* Некоторые вопросы произношения в пении // Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып.7. Сост. А. Яковлева. Москва: Музыка, 1984. С. 87–99
4. *Носова Т. А.* Фонетический метод развития певческого голоса <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/419773-foneticheskij-metod-razvitija-pevcheskogo-gol>, дата обращения 20.05.2022
5. *Садовников В.* Орфоэпия в пении. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. 80 с.
6. *Саричева Е. Ф.* Сценическая речь. Москва: Искусство, 1955. 250 с.
7. Сценическая речь: Учебник. Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 3-е изд. Москва: Изд-во «ГИТИС». 2002. 511 с.
8. *Фомина В. П.* Вокальная дикция в аспекте проблем современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века // Музыкаведение. 2012. № 10. С. 23–28
9. *LaBouth K.* *Singing and Communicating in English. A Singer's Guide to English Diction.* Oxford: Oxford University Press. 2008. p. 304

References

1. *Algarotti F.* *Essay on Opera in Music. Musical Aesthetics of Western Europe of XVII–XVIIIth Centuries.* Moscow: Publishing House “Music”, 1971. Pp. 118–132 (In Russ.)
2. *Astrova L. I.* *Pronunciation in Singing // Student's Professional Training.* Gnesin SMPI Collection of works, 1990. Ed.115. Moscow: Publishing House “Gnesin SMPI”, 1990. Pp.138–153 (In Russ.)
3. *Nesterenko E. E.* *Some Pronunciation Issues in Singing // Issues of Vocal Pedagogy.* Articles collection. Ed. 7. In: A. Yakovleva, ed. Moscow: Publishing House “Music”, 1984. Pp. 87–99 (In Russ.)
4. *Nosova T. A.* *Phonetic Method of Voice Development* <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/419773-foneticheskij-metod-razvitija-pevcheskogo-gol>, application date 20.05.2022 (In Russ.)
5. *Sadovnikov V.* *Orthoepy in Singing.* Moscow: State Musical Publishing House, 1958. 80 p. (In Russ.)
6. *Saricheva E. F.* *Stage Speech.* Moscow: Publishing House “Art”, 1955. 250 p. (In Russ.)
7. *Stage Speech: Textbook.* In: I. P. Kozlyaninova, I. J. Promptova. 3rd edition Moscow: Publishing House “GITIS”, 2002. 511 p. (In Russ.)
8. *Fomina V. P.* *Vocal Diction in the Aspect of the Problems of Contemporary Vocal Interpretation of Italian Operas of the First Half of the 17th Century.* *Musicology.* 2012. № 10. Pp. 23–28 (In Russ.)
9. *LaBouth K.* *Singing and Communicating in English. A Singer's Guide to English Diction.* Oxford: Oxford University Press. 2008. 304 p. (In Eng.)

Поступила в редакцию 30.11.2021

*



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛИСТА

УДК 37.013 : 793.3 : 78.036.9

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-168-174>

А. С. Очкуренко

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

Научный руководитель: доктор. пед. наук, профессор Т.В. Христидис

Аннотация: В статье уделяется внимание вопросам повышения уровня сценической выразительности эстрадно-джазового исполнения на этапе профессиональной подготовки студентов в вузе. Кроме того, дается понимание специфики сценических движений эстрадно-джазового исполнителя; анализируются особенности функционирования нервной системы в процессе вокального и сценического исполнения; определяются подходы к решению актуальных задач профессиональной подготовки студентов эстрадно-джазового профиля. Проблема организации сценического номера исполнителя связана с двойственной основой современной эстетики эстрадно-джазового пения – технической и психо-физиологической, художественно-творческой. Анализ процесса создания сценического номера позволил определить педагогические задачи совершенствования техники сценического движения, на основе продуктивной гуманизации образования – на основе создания условий для самореализации самоопределения и раскрытия творческого потенциала личности. Исходя из этого, совершенствование ценностных доминант эстрадно-джазового образования определяется реалиями междисциплинарного обогащения.

Ключевые слова: сценическое движение, сценическая пластика вокалиста, требования к профессиональной подготовке эстрадно-джазового вокалиста в вузе.

Для цитирования: Очкуренко А.С. Педагогические задачи совершенствования техники сценического движения эстрадно-джазового вокалиста // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 6. С. 168-174. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-168-174>

PEDAGOGICAL TASKS OF IMPROVING THE TECHNIQUE OF STAGE MOVEMENT OF A POP-JAZZ VOCALIST

Alexandra S. Ochkurenko

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

Supervisor: doctor. ped. sci., professor T.V. Christides

ОЧКУРЕНКО АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВНА – аспирантка кафедры гуманитарных и социально-экономических наук Московского государственного института культуры

OCHKURENKO ALEXANDRA SERGEEVNA – postgraduate student Department of Pedagogy, Psychology and Philosophy Moscow State Institute of Culture

© Очкуренко А. С., 2021



Abstract: The article pays attention to the issues of increasing the level of stage expressiveness of pop-jazz performance at the stage of professional training of students at the university. In addition, it is given by understanding the specifics of the stage movements of a pop-jazz performer; the features of the functioning of the nervous system in the processes of vocal and stage performance are analyzed; approaches to solving urgent problems of professional training of pop-jazz students are determined. The problem of organizing a performer's stage performance is associated with the dual basis of modern aesthetics of pop-jazz singing - technical and psycho-physiological, artistic and creative. The analysis of the process of creating a stage performance made it possible to determine the stages of improving the technique of stage movement, on the basis of the productive humanization of education - on the basis of creating conditions for self-realization of self-determination and disclosure of the creative potential of an individual. Proceeding from this, the improvement of the value dominants of pop-jazz education is determined by the realities of interdisciplinary enrichment.

Keywords: stage movement, stage plasticity of a vocalist, requirements for professional training of a pop-jazz vocalist at a university.

For citation: Ochkurenko A.S Pedagogical tasks of improving the technique of stage movement of a pop-jazz vocalist. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 6 (104), pp. 168-174. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-6104-168-174>

Профессиональное образование в области эстрадно-джазового исполнительства становится самым востребованным в последнее десятилетие и это связано с возросшим интересом к блюзу и др. жанрам джазовой музыки, соединившим музыкальные культуры разных народов, традиции неакадемического пения, метафоричность образов, оригинальность импровизации, использования полиритмии и синкопирования, отличительную тембровую окраску голоса (инструмента), скэт и другие приемы пения. Очевидно, что востребованность вокального и инструментального эстрадно-джазового исполнительства влияет на развитие новой профессиональной культуры, что актуализирует различные аспекты учебно-творческого развития студентов в вузе. Появляется совершенно иная пластика движений, поведение на сцене, которое демонстрируют отечественные эстрадно-джазовые исполнители, прошедшие стажировку за рубежом. С открытием в российских вузах культуры и искусств кафедр эстрадно-джазового пения (эстрадно-джазового исполнительства) стало возможным выстроить

не только систему профессиональной подготовки, но и совершенствовать содержание.

Этапы профессиональной подготовки эстрадно-джазовых исполнителей претерпевают особые трансформации на начальном, предпрофессиональном и высшем этапе образования. Различные аспекты подготовки становятся предметом научного изучения. Прежде всего, за период активного развития эстрадно-джазового исполнительства кардинально изменились условия и требования к профессиональной подготовке эстрадно-джазового вокалиста. Сегодня нужно не только овладеть техникой исполнения, умениями выразительно подать музыкальный материал, выстроить драматургию содержания исполняемого номера, но и органично выстроить сценическое движение.

Анализ теоретических источников показывает неоднозначность существующих подходов к решению художественно-творческих задач эстрадно-джазового исполнительства. Так, известные труды по вокальной и театральной педагогике и психологии имеют свою направленность на изучение и исследование проблем



сценического движения и танца. В вокальной педагогике Л.Б. Дмитриева, в театральной педагогике К.С. Станиславского даются важные положения развития вокально-сценического мастерства. Однако, эстрадно-джазовая музыка и вокал предполагают и определенные специфические задачи, которые студенты как будущие вокалисты должны решать в процессе учебной и дальнейшей профессиональной деятельности. Поэтому труды Н.Б. Гонтаренко, В.Д. Григорьева, Б. Столоффа, И.А. Цукановой имеют важное методологическое значение, поскольку помогают преподавателю по предмету «Танец. Сценическое движение» понимать природу эстрадно-джазового исполнительства, эстрадно-джазовой вокализации.

Среди зарубежных авторов работы Сета Риггса – известного педагога эстрадного вокала в мире - «Пойте как звезды», «Как стать звездой» дают представления о методике обучения вокалу. Так, Сет Риггс отмечает ошибки работы с вокалистами, о чем он пишет: «Большинство преподавателей не могут понять, что когда вокалист открывает рот ему не нужно одновременно думать о двадцати разных вещах. Для того, чтобы получить первые положительные результаты, вам достаточно позаниматься вокалом всего лишь несколько недель. Независимо от того, что вы поете, поп, рок, оперу или мюзикл, вы должны владеть приемами пения, которые позволят вам расслабиться и сконцентрироваться на актерской игре» [3]. Создание сценического образа возможно на основе разного понимания самого действия, его целей и сверхзадач. Анализ статики и динамики сценического движения, по мнению польского исследователя проблемы «тела в пространстве театра» из Лодзинского университета Д. Ларионова, приводит к расширению привычных приемов трактуемого (музы-

кального, драматургического) произведения [6, с. 145-147].

Включение танца в содержание профессиональной подготовки вокалиста имеет определенные ограничения, которые связаны с тем, что танец не является доминирующим средством сценического номера, а выступает средством, усиливающим художественный образ исполняемого эстрадно-джазового произведения. Жаки Грин Хаас подчеркивает, что благодаря сценическому движению возникает эмоциональная связь между исполнителем и зрителем, что способствует передаче идеи с помощью движений, тем самым происходит обогащение внутреннего мира человека [5]. Важно понимание танца как уникальной возможности человека использовать свои физические способности для передачи различного спектра эмоциональных состояний – печаль, любовь, переживания и др.

Очевидно, что пластика движений эстрадно-джазового вокалиста – это в идеале баланс мышечной культуры, грации, ритма и скорости. Поэтому Жаки Грин Хаас отмечает, что на «рынке художественных достижений, от исполнителя потребуется высокая духовная и физическая подготовка. Необходимость постоянно покорять публику еще никогда не была так велика» [7]. Поэтому моделируемый результат профессиональной подготовки эстрадно-джазового исполнителя, должен отражать способности создавать сценический образ на основе воплощения индивидуально-творческих, ценностных представлений вокалиста. В связи с этим каждый обучающийся эстрадно-джазовому исполнительству с первых шагов в профессию должен развивать свой саунд (неповторимое звучание) соответствующий его индивидуальности, природному дарованию и темпераменту и др. В своей работе В.Ю. Никитин, обращает внимание



на специфику джазового танца, который направлен на особую организацию тела, контроля движения [1, с.7-10].

Современная модель эстрадно-джазового исполнителя - синтез сложных элементов вокально-технического, пластического, психофизиологического, художественно-творческого развития обучающихся в вузе. В основе профессиональной подготовки эстрадно-джазового исполнителя заложен процесс создания художественно-творческого продукта, которым можно считать сценический номер. Сценический номер воплощает, прежде всего, техническую подготовку обучающегося (этому уделяется внимание с первых дней обучения в вузе); его индивидуальность, влияющую на создание сценического образа и других выразительных приемов исполнения. Наряду с этим, креативность и творчество обучающегося придают сценическому номеру яркую выразительность и оригинальность, способствуют самовыражению, самореализации, раскрытию его индивидуальности и т.д. Художественно-творческий компонент профессиональной подготовки позволяет довести сценический образ до совершенства, проявиться оригинальности и индивидуальности исполнителя, эмоциональной выразительности.

Перевес в профессиональном образовании эстрадно-джазового исполнителя в сторону вокально-технической подготовки (работа голосового аппарата) приводит к недостаточному развитию пластических умений и навыков. Важно понимать, что требования к голосообразованию также актуальны и для пластического его подкрепления, основанного на работе разных групп мышц. При этом, разнонаправленные усилия мышц голосового аппарата и тела не способствуют созданию целостного гармоничного сценического действия [7].

Исходя из вышесказанного, методологической основой постановки и решения педагогических задач совершенствования техники сценического движения эстрадно-джазового вокалиста послужило утверждение, что каждое выступление современного исполнителя на сцене должно являться триединым воплощением вокального, музыкального и сценического искусства, на что указывал К.С. Станиславский, в работе «Моя жизнь в искусстве». Такое единение позволит сформировать устойчивый концепт профессионального развития и в практике подготовки эстрадно-джазовых вокалистов равномерно уделять внимание каждому из указанных компонентов. К.С. Станиславский считал, что «три искусства... должны быть слитны, и направлены к одной общей цели, ... кроме того, ...если одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другое – мешать воздействию, ...результат получится нежелательный [5].

Анализ пластики сценического выступления российских эстрадно-джазовых исполнителей характеризуется ограниченными, однообразными движениями на протяжении всего выступления, а наибольшая выразительность достигается в тембровой окраске голоса, мелизматике и т.д.

Хореографу, работающему со студентами эстрадно-джазового профиля подготовки сложно организовать сценическое движение без учета требований, которые определяет педагог по вокалу. Чаще, как правило, возникают вопросы об определении характеристик джазового голоса (открытый, глубокий, с опорой на брюшное и диафрагмальное дыхание и т.д.); поиск способов и приемов устойчивого развития голоса – звукоизвлечения, интонирования и др. В поставленных педагогом задачах, связь с пластикой сценического движения не прослеживается, хотя затрагивает деятельность



определенных мышц. Решение создавшихся трудностей возможно через интеграцию усилий по созданию сценического образа и образа, который определяется смыслом исполняемого произведения (текстом). Важной в этом направлении выступает идея Моше Фельдкрайза - «осознание через движение». Автор метода обратил внимание на мировой опыт работы с телом. Он определил, что все мировые «системы развития личности» «... рассматривают тело и ум как единое целое, как постоянный психофизический процесс, в котором изменения на любом уровне воздействуют на остальные части» [9, с.3]. Каждая система развития Райхианская, биоэнергетическая (связаны с эмоционально напряженными блоками в теле), метод Александра (направлен на естественное развитие тела) специализируется на определенной области физического функционирования. Метод Шарлотты Селвер и метод сенсорной релаксации основываются на ощущениях, прикосновениях, осознании тела и мира вокруг. Метод Фельденкрайза направлен на восстановление физической эффективности и грации. Представленные подходы к развитию тела стремятся к его расслаблению. Эстрадно-джазовый исполнитель с первых шагов в профессию должен понимать, как достичь естественности в движениях на сцене, как устранить ненужные мышечные зажимы, напряжение и т.д. В связи с этим, важно, чтобы в сложившейся современной практике профессиональной подготовки эстрадно-джазового исполнителя каждый элемент (технический и психофизиологический, художественно-творческий) должен быть представлен во всей полноте. Содержание изучаемых дисциплин должно ориентировать студентов на развитие всего комплекса умений - вокально-технических, художественно-творческих, пластических и др.

О технике эстрадно – джазового исполнения написано немало, важно указать, что обучающемуся необходимо овладеть основами пения, спецификой технических приемов; раскрыть индивидуальные особенности исполнителя, найти свой стиль сценического движения, развить умения и навыки творческого самовыражения и др. Перечисленные педагогические задачи решаются в системе общего и индивидуально-творческого развития эстрадно-джазового исполнителя, т.к. все элементы профессиональной подготовки взаимосвязаны и совершенствование вокальной техники неразрывно связано с развитием танцевальных умений и сценического движения эстрадно-джазового вокалиста. Поэтому в процессе изучения студентами предметов - «Танец, сценическое движение», «Джаз – модерн», «Основы современной хореографии» включались различные упражнения, задания, с целью познания механизмов управления телом, его понимания. Так, был использован метод Моши Фельденкрайза. Метод учит понимать, как действует тело в соответствии с конституцией тела, способностями человека, учит понимать «собственный ритм». Студенту, который стремится научиться управлять движением тела необходимо понимать свое состояние, а это задача непростая. М. Фельденкрайз, по этому поводу писал, что пока тело находится в напряженном состоянии, пластика движений будет ограничена. Кроме того, создание сценического образа – это, прежде всего, понимание всех его компонентов – движения, ощущения, чувств. Как показывает концертно-экзаменационная практика, студенты проходят контрольные этапы обучения - исполняют произведения разной сложности (в каждом семестре и выпускном, итоговом экзамене), но пластика движений существенно не изменяется, она не выразительна и т.д.



Проанализировав состояние тела, мышечно-го корсета можно увидеть, что тело напряжено, движения стереотипны. Практически у всех студентов одни и те же движения, хотя произведения разные, стили разные и т.д. Преимущественно - это движение рук, изредка вовлекаются плечи, ноги прикованы к сцене.

Научить двигаться студентов вовремя исполнения сложно, нет и мотивации к этому развитию у большинства, поскольку вокально-техническая подготовка отнимает время и силы. В своей работе М.П. Фельденкрайзер писал, что динамика индивидуального действия исходит от образа себя. «Все мы говорим, двигаемся, думаем и чувствуем по-разному, каждый в соответствии с тем образом себя, который он построил за годы своей жизни. Чтобы изменить образ действия, нужно изменить образ себя, который мы в себе несем. Это подразумевает изменение динамики реакции, а не просто замену одного действия другим. Такое изменение включает изменение не только образа себя, но также природы мотивации и мобилизации всех частей тела, участвующих в действии» [9, с.12].

Опрос обучающихся по эстрадно-джазовому профилю подготовки Московского института культуры и РАМ имени Гнесиных, показал, что со стороны студентов нет должного уровня понимания межпредметной взаимосвязи дисциплин узкоспециальных и тех, которые направлены на создание пластической культуры исполнителя - «Танец, сцендвижение», «Джаз – модерн», «Основы современной хореографии». Тогда как в учебных планах по профилю подготовки эти дисциплины, по своему содержанию, призваны подготовить обучающихся к успешной деятельности по созданию сценического номера. Результаты опроса показали, что среди 67 респондентов - студентов 2 и 3 курсов, отношение к танцу,

сценическому движению – как к развлечению, для них важно: «научиться петь», «освоить манеру», «овладеть мелизматикой», «научиться не форсировать звук» и др. Данных суждений придерживались 64% опрошенных респондентов (43 из 67 обучающихся по эстрадно-джазовому профилю подготовки в двух вузах). Но наряду с этим, у 36% респондентов было понимание важности изучения предметов – «Танец, сцендвижение», «Джаз – модерн», «Основы современной хореографии». Проведенный опрос показал необходимость целенаправленного решения указанных педагогических задач включение в программу учебных предметов - «Танец, сцендвижение», «Джаз – модерн», «Основы современной хореографии», адаптированных к реальным возможностям обучающихся базовых движений, с учетом индивидуально-личностных особенностей, создание условий для самореализации и творческого развития, формирования яркой, самобытной исполнительской манеры. Одной из педагогических задач (которой следует уделить особое внимание) является задача повышения учебной мотивации студентов к изучению указанных предметов.

Таким образом, решение педагогических задач, связанных с совершенствованием профессиональной подготовки эстрадно-джазового вокалиста, предполагает использование ресурсов содержания учебных предметов - «Танец, сцендвижение», «Джаз – модерн», «Основы современной хореографии», вариативные формы и методы целенаправленного формирования умений и навыков сценической деятельности во взаимосвязи со способностями и природными данными студентов, усложнение учебных задач на основе расширения психофизического и художественного аспектов. Кроме того, результатом изучения учебных предметов



является формирование у студента умений и навыков, позволяющих пластически точно иллюстрировать вокальное произведение, а в перспективе - создать индивидуальный стиль сценической деятельности, уметь управлять своим телом, выполнять разной сложности

движения. Чтобы создать органичный сценический образ эстрадно-джазовый исполнитель должен двигаться, чувствовать, размышлять, он должен испытывать эмоции, которые убеждают слушателей, включают их в процесс сопереживания.

Список литературы

1. Никитин В.Ю. Джазовый танец. История. Методика. Практика: уч. – метод. пос. Москва: МГУКИ, 2014. – 312с.
2. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности: Метод. реком. / Сост. Г. О. Тарасенко, под ред. Д. И. Борозенец. – Донецк : РДНТК, 2020.- 20 с.
3. Riggs С. Пойте как звезды. / С. Риггс; пер. с англ.О. Н. Ильиной и А. Н. Ильиной. – Санкт Петербург: Питер, 2007. – 120с.
4. Спинжар Н.Ф. Введение в педагогику художественного образования [Текст]: учеб. пос./Н.Ф. Спинжар. – Москва: МГИК, 2021. – 171с.
5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / Константин Станиславский. - Москва : АСТ : Зебра Е, 2009. - 604, [3] с.
6. Театр – пространство – тело- диалог. Исследования в современном театре / Пер. с польск. Под ред. М. Голачинской, И. Гушпита. – Харьков.: Изд-во Гуманитарный центр , 2017. – 312с.
7. Хаас Ж.Г. Анатомия танца. / Ж.Г. Хаас; пер. с англ. В.М. Боженова. – Минск: Попурри, 2019. – 296с.
8. Фельденкрайз М.П. Искусство движения. Уроки мастера / Пер. с англ. А. Заславской. — Москва: Изд-во Эксмо, 2003. - 352 с,
9. Фельденкрайз М.П. Осознание через движение. Москва: Институт гуманитарных исследований, 2001. – 151с.
10. Христидис Т.В. Психолого-педагогическое сопровождение студентов в вузе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. №1 (63). С.172-176.

References

1. Nikitin V.Yu. *Jazz dance. Story. Methodology. Practice: uch. - method. settlement* Moscow: MGUKI, 2014. - 312p.
2. *Preparation of a novice pop vocalist for a concert performing activity: Method. recommend.* / Comp. G.O. Tarasenko, ed. D. I. Borozenets. – Donetsk : RDNTK, 2020.- 20 p
3. Riggs S. *Sing Like a Star.* / S. Riggs; per. from English.O. N. Ilyina and A. N. Ilyina. - St. Petersburg: Peter, 2007. - 120p.
4. Spinzhar N.F. *Introduction to the Pedagogy of Art Education* [Text]: Proc. settlement / N.F. Spinjar. - Moscow: MGIK, 2021. - 171s.
5. Stanislavsky K.S. *My life in art / Konstantin Stanislavsky.* - Moscow: AST: Zebra E, 2009. - 604, [3] p.
6. Theater - space - body-dialogue. Research in modern theater / Per. from Polish. Ed. M. Golachinskaya, I.Gushpit. - Kharkiv.: Publishing House of the Humanitarian Center, 2017. - 312p.
7. Haas Zh.G. *Dance Anatomy.* / J.G. Haas; per. from English. V.M. Bozhenova. - Minsk: Potpourri, 2019. - 296 p.
8. . Feldenkrais M.P. *The art of movement. Master's Lessons* / Per. from English. A. Zaslavskaya. - Moscow: Eksmo Publishing House, 2003. - 352 s,
9. Feldenkrais M.P. *Awareness through movement.* Moscow: Institute for Humanitarian Research, 2001. - 151p.
10. Christidis T.V. *Psychological and pedagogical support of students at the university* // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2015. No. 1 (63). pp.172-176.

Поступила в редакцию 30.11.2021