

№1 (48) 2023



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ  
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.  
Издается с 2008 года.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Культурные процессы и явления

**Марков А. В.**

Концепция эллинизма Г. П. Чистякова  
и наследие русского модерна .....5

**Баронова М. О.**

Феномен трех «волн» русского зарубежья в науке о культуре ..... 17

**Трунцова А. В.**

Семиотический парадокс улыбки в отечественном балете.....27

**Сидоренко А. С.**

Хуптакрау – игра, сохранившая традиции древности.....35

**Еремеев М. С.**

Атомизация информационного сознания в современном обществе .....47

### Литературоведение

**Садикова В. А.**

Микродействие в целостном анализе драмы.....54

**Родин А. Л.**

Духовная деградация главного героя повести И. А. Бунина  
«Митина любовь» ..... 70

## Социально-культурная практика

### **Зорилова Л. С., Миронова А. В.**

Вокально-исполнительские аспекты модификаций  
кубанских казачьих песен в современных условиях..... 80

### **Горлова Н. И.**

Меры государственной поддержки волонтерства  
в сфере сохранения культурного наследия в России ..... 89

### **Тагильцева Е. П..**

Ценностно-ориентированное проектирование  
в отечественной театральной культуре ..... 98

### **Кузнецова М. С., Кузнецов Е. А.**

Синтез фольклорной и сценической танцевальной культуры  
на современном этапе развития высшего хореографического  
образования ..... 108

### **Фатхудинова К. Г.**

Профессиональная подготовка хореографов в условиях  
культурных трансформаций традиций народного танца ..... 115

## Библиотекосведение

### **Васькова Н. И., Зиновьева Н. Б.**

Роль Б. С. Бондарского в становлении системы преподавания  
библиографических дисциплин ..... 124

## Рецензия

### **Калинин В. В. Горбачева В. А.**

Портрет человека в интерьере евразийской культуры  
(рецензия на книгу «Александр Александрович Горбачев:  
научно-педагогическая и творческая деятельность») ..... 133

№1 (48) 2023



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR  
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.

Published since 2008.

## CONTENTS

### The cultural processes and phenomena

**Markov A. V.**

The concept of Hellenism by Georgy Chistyakov  
and the heritage of Russian modernism.....5

**Baronova M. O.**

Phenomenon of three “waves” of Russian abroad in science of culture ..... 17

**Truntsova A. V.**

The semiotic paradox of a smile in the Russian ballet .....27

**Sidorenko A. S.**

Hooptakraw – a game that has preserved the traditions of antiquity .....35

**Eremeenko M. S.**

Atomization of information consciousness in modern society .....47

### Literary study

**Sadikova V. A.**

Microaction in holistic drama analysis .....54

**Rodin A. L.**

Spiritual degradation of the main character of the story  
by I. A. Bunin "Mitya's love" ..... 70

## Literary study

### **Zorilova L. S., Mironova A. V.**

Vocal-performing aspects of modifications  
of the Kuban Cossack songs in modern conditions..... 80

### **Gorlova N. I.**

Measures of state support for volunteering  
in the field of preserving cultural heritage in Russia ..... 89

### **Tagiltseva E. P.**

Value-oriented design in russian theater culture ..... 98

### **Kuznetsova M. S., Kuznetsov E. A.**

Synthesis of folklore and stage dance culture  
at the present stage of development of higher  
choreographic education ..... 108

### **Fatkhudinova K. G.**

Professional training of choreographers in the conditions  
of cultural transformations of folk dance traditions ..... 115

## Library study

### **Vaskova N. I., Zinoveva N. B.**

The role of B. S. Bodnarsky in the formation  
of the system of teaching bibliographic disciplines..... 124

## Review

### **Kalinin V. V., Gorbacheva V. A.**

Portrait of a person in the interior of the eurasian culture  
(review of the book "Alexander Alexandrovich Gorbachev:  
scientific, pedagogical and creative activity") ..... 133

---

---

# КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

## КОНЦЕПЦИЯ ЭЛЛИНИЗМА Г. П. ЧИСТЯКОВА И НАСЛЕДИЕ РУССКОГО МОДЕРНА

УДК 7.01

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-5-16>

**Александр Викторович МАРКОВ,**

доктор филологических наук, профессор,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация, e-mail: markovius@gmail.com

*Аннотация:* Георгий Чистяков, русский богослов, филолог и культуролог, предложил оригинальную концепцию эллинистической эпохи, продолжающую метод Аристиды Доватура и полемически заостренную. Доказывается, что эта концепция, в которой эллинизм представлялся как сложная эволюция культурных парадигм, а отдельные деятели оказывались внутри этих поворотных времен, была способом иначе осмыслить опыт европейского и русского модерна, отойти от просопографического подхода и рассказа об отдельных достижениях и понять структурные закономерности развития культуры. В этом смысле эллинизм был понят им как предварение христианской культуры призвания (миссии), не зависящей от прежних проявлений индивидуального таланта. Данная концепция рассмотрена в контексте русских (С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров) и мировых (Мишель Фуко, Лео Штраус) теорий эллинистической эпохи как противоречивого сочетания миметического и индивидуалистического принципов. Корни этой концепции найдены в раннем художественном творчестве Чистякова, зависимом эстетически от русского идеалистического символизма. Показана продуктивность этой концепции для осмысления закономерностей развития культуры в переходную эпоху.

*Ключевые слова:* Георгий Чистяков, эллинизм, русский модерн, классическая филология, богословие культуры, эволюция культуры, факторы развития культуры, переходная эпоха.

*Для цитирования:* Марков А. В. Концепция эллинизма Г. П. Чистякова и наследие русского модерна // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 5–16. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-5-16>

### THE CONCEPT OF HELLENISM BY GEORGY CHISTYAKOV AND THE HERITAGE OF RUSSIAN MODERNISM

**Alexander V. MARKOV,** DSc in Philology, Professor, Russian State University  
for the Humanities, Moscow, Russian Federation, e-mail: markovius@gmail.com

*Abstract:* Georgy Chistyakov, Russian theologian, philologist and culturologist, proposed an original concept of the Hellenistic era, continuing the method of Aristid Dovatur, and polemically sharpened. I prove that this concept, in which Hellenism was presented as a complex evolution of cultural paradigms, and individual figures found themselves inside these turning times, was a way to comprehend the experience of European and Russian modernity in a different way, move away from the prosopographic approach and the narrative of individual achievements and understand the structural patterns of the development of culture. In this sense, Hellenism was understood by him as a foretaste of the Christian culture of vocation (mission), independent of the previous manifestations of individual talent. This concept I put in the context of Russian (S. S. Averintsev, M. L. Gasparov) and world (Michel Foucault, Leo Strauss) theories of the Hellenistic era as a contradictory combination of mimetic and individualistic principles. The roots of this concept I find in the early artistic work of Chistyakov, aesthetically dependent on Russian idealistic symbolism. I prove the productivity of this concept for understanding the patterns of cultural development in the transitional era is shown.

*Keywords:* Georgy Chistyakov, Hellenism, Russian modernism, classical philology, theology of culture, evolution of culture, factors of cultural development, transitional era.

*For citation:* Markov A. V. The concept of Hellenism by Georgy Chistyakov and the heritage of Russian modernism. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 5–16. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-5-16>

Георгий Петрович Чистяков (1953–2007), русский филолог, историк культуры, богослов и общественный деятель, был в 1990-е и 2000-е годы широко вовлечен в дискуссии о соотношении разных культурных проектов; особенно после того, как он стал в 1993 г. священником Русской Православной Церкви. По сути, он предлагал говорить о наложении различных культурных моделей, ни одна из которых, включая модели религиозного консерватизма и ангажированности, не являются полными и способными произвести снятие всех предыдущих моделей. Искомый идеал христианской культуры оказывался прежде всего императивным, а не идейным, который можно сблизить с социально ориентированным христианством, где литургическое творчество и социальное служение прямо вытекают одно из другого [7], но и этим определением он не будет исчерпываться. В любом случае продуктивность его позиции последовательной христианской критики социальных порядков и обычаев признана отечественной юридической мыслью [2].

Контекстуализация мысли Г. П. Чистякова идет в современных исследованиях по нескольким направлениям: сближение его позиции богословского анализа многообразия культур с научной программой Г. С. Померанца и З. Н. Миркиной [5], указание на участие в переносе лучших достижений западной богословской мысли XX века на русскую почву, что сближает его с Н. Л. Трауберг [6], наконец, анализ создания им дискуссионных площадок религиозно-общественного взаимодействия [3]. Все эти контекстуализации продуктивны, но они имеют в виду скорее определенные срезы ситуаций, чем эволюцию мысли Чистякова.

Изучение сюжетов эволюции мысли Чистякова может стать приоритетной задачей, учитывая, в частности, созданный наследниками официальный памятный сайт (<https://chistiakov.ru>). Один из таких сюжетов – скрытый спор между Чистяковым и Б. Ахмадулиной о культурном переломе на переходе от античности к христианству – уже рассмотрен в науке [4]. В настоящей статье рассматривается другой вопрос: как такая культурная программа была подготовлена предшествующими профессиональными занятиями Чистякова как историка-антиковеда и как знатока европейского и русского модерна. Конечно, мы выбираем только один сюжет из многих, не анализируя многочисленные достижения Чистякова как библеиста, медиевиста (он, бесспорно, был одним из крупнейших в России знатоков поэтической и музыкальной культуры западного Средневековья), историка христианских возрождений на Западе в XIX и XX веке – точнее, затрагиваем здесь последнюю тему по касательной в связи с предложенной Чистяковым концепцией эллинизма.

Вообще Чистяков часто сам стирал грань между филологией и творчеством, как это делали любимые им эллинистические поэты, начиная от выражений вроде «Тибулл блестяще знаком с гомеровской поэзией» [8, с. 67] – хотя можно быть только отлично знакомым и блестяще пишущим, но не блестяще знакомым, равно как видел в филологических занятиях создание некоторой модели, мысленного образа, который при других условиях стал бы самостоятельным творчеством: «Я давно не пишу стихов, а читаю поэтов минувшего (А. К. Толстого, Майкова, К. Р., Никитина, Сурикова и Дрожжина) и у них нахожу то, что мог написать сам, если бы только имел дарование» [8, с. 161]. В этой статье мы разберемся, почему именно христианство стало для него разрешением этого узла и тупика симулякров, мысленных образов творчества и переходом к настоящему риторическому и социальному творчеству.

Работы Г. П. Чистякова по классической филологии равняются прежде всего на идеал, созданный ленинградским филологом А. И. Доватуром. Тексты античных историков тогда рассматриваются не просто как свидетельства, а как определенные порядки высказываний, способы организовывать материал. Но в отличие от более привычного нам анализа дискурсов, выявляющего идеологические импликации в способе исторического повествования, здесь выяснялось, не что *есть* у данного античного историка, а чего *нет* и быть не может. Для характеристики Фукидида важно не то, как он организовывал повествование, а как у него стало невозможно то, что было возможно у Геродота.

Сам Чистяков усвоил этот подход в том числе жизнестроительно: в заметках 1974 года он указывал, что «увесистый труд которого вряд ли что-либо может сказать сегодня читателю, даже самому любознательному» [8, с. 138]; иначе говоря, может определяться только отрицательно. Это

невероятно противоречит тому отношению к Фукидиду как центральному политическому мыслителю, показывающему типы политики и границы «реальной политики», которое сложилось в западной политической мысли, и венцом чего стали труды Лео Штрауса. Вообще Чистяков воспринял ленинградскую школу классической филологии и жизненно: например, сформировавшийся в блокаду страх жителей Ленинграда перед обрушением подворотен после артобстрелов, о котором говорил Доватур [8, с. 202], перешел у Чистякова в иррациональный страх в переходах московского метро [8, с. 124].

Такой скуки отсутствия при этом для Чистякова в музыке, где возможна легкомысленность, и эта легкомысленность для нашего автора была процедурной: от создания музыки до ее исполнения и комментирования, на всех этапах полного цикла производства должна быть примесь такой легкомысленности [8, с. 142]. Чистяков не только рассуждает об этом, но даже литературно показывает, какой она должна быть, например, во фразе: «Случай глуп необычайно, а в памяти застрял. Я, надо полагать, мог быть неплохим капельмейстером во времена Монтеверди, но они б все пьянствовали у меня как черти» [8, с. 142]. Рифма в этой фразе оказывается такой легкомысленной игрой, которая не нужна для уточнения сообщения, но только для того, чтобы вообразить, откуда берется искусство, вообразить рождение искусства из случайных обстоятельств жизни. Таким образом, музыкальная стихия оказывается паллиативным решением, но в целом как классический, так и эллинистический период развития и истории, и историографии оказываются местом необходимости, а не легкомыслия. Только христианство меняет ситуацию, показывая, что как жертва, так и участие в творчестве добровольны – не случайно предшественниками христианства Чистяков часто называл Горация и других римских поэтов, с их добровольным литературным проектом, который хотя и отвечал общим задачам развития римской культуры, но был решен ими так, что никак не выводится из этих задач.

Чистяков в целом продолжил традицию Доватура – узнавать, что именно возможно у какого историка, и уже на втором этапе проверять достоверность или недостоверность сообщения. Но при этом он, работая с таким автором эллинизма, как Павсаний [8, с. 39-40], выяснял, как именно организовано у Павсания личное наблюдение. Понять границы личного наблюдения трудно, так как Павсаний мог перенести в текст и чужое личное наблюдение, ничем не отличающееся от его по стилю – реальные отличия по стилю видны, где он указывает технические подробности, вроде состояния дороги, заимствованные у других авторов, писавших именно сухим стилем инструкции для путешественника. Тогда как личные наблюдения одинаково живые и заинтересованные; и поэтому единственный способ вычленивать, какие наблюдения принадлежат лично Павсанию – это указать

на его спор с письменными источниками, есть ли сообщение, что они устарели. Тем самым Чистяков сталкивается с важнейшей проблемой эллинизма: живость и наглядность описания не так важна для характеристики авторской программы, как способ отношения к фактам (включая мифологические описания) и стремление что-то новое сделать в области фактов, в области способа их сбора и способа бытования. Тем самым то, что мы привыкли считать личным и творческим, принадлежит общему порядку эпохи, а собственная заслуга эллинистического автора – в создании *своего критерия достоверности*, как мы можем убедиться в достоверности действительности.

Римские поэты для Чистякова тоже создают *свой критерий*: например, смерть для Горация всегда достоверна как часть опыта, а бессмертие достоверно как часть литературы, и поэтому он и создает тот режим разговора о смерти и бессмертии, который может быть востребован христианской культурой. Гораций, согласно Чистякову, спорил со стоической теорией золотого века, признавая эпикурейское представление о хаотическом и малоприятном начальном состоянии века [8, с. 63]. Чистяков не отмечает, была ли эта стоическая теория космогонической, вообще о границах применения в Риме стоицизма и эпикурейства он ничего не говорит. Но по сути Гораций для него переизобретает мифы, чтобы они говорили о *genius loci*, о божках садов, которые только и могут быть посредниками между смертными и бессмертными, и тем самым примирить с фактом того, что смерть всех настигнет.

Именно такой вопрос, как вычленить отдельные авторские программы и позиции в эллинистическую эпоху, в которую господствует единый идеал живости и наглядности, своеобразного античного рококо, стал вопросом статьи Г. П. Чистякова «Эллинистический Музейон». В этой работе он отказался от привычного перечисления самых ярких имен, в духе Каллимах сделал то-то и повлиял на тех-то; и пытается как раз применить метод Доватура, показать и тех менее известных ученых и писателей эллинизма, после которых что-то стало невозможно. Если исследователи античной историографии без труда выстраивают линии Геродот – Фукидид – Ксенофонт, то исследователи эллинизма говорят чаще о талантливых людях и кружках, об эпиграммах друг на друга и о литературном процессе Александрии или Антиохии, представляя спор Каллимаха и Аполлония Родосского примерно так же, как мы привыкли изображать спор древних и новых во Франции или спор Ломоносова и Сумарокова (речь не о близком распределении убеждений или позиций, совсем нет, а о процедурной стороне, например, об орудиях полемики и попытках исключения оппонента из литературы – здесь оказывается проще найти сходство, но после статьи Чистякова любое такое сходство оказывается поверхностным). Нашему автору нужно было найти иногда менее прославленные, но не

менее важные для общей конструкции развития эллинистических жанров имени, которые и определяли, что возможно, и почему о таких-то мифах или фактах нужно рассказывать именно так, а так уже рассказывать нельзя; почему можно применять эти инструменты, а другие инструменты уже неприменимы.

Если о Каллимахе все слышали, то, например, о его ученике Филостефане Киренском знают только специалисты. Но Чистяков показал, что именно этот автор сделал шаг, важнейший для развития не только поэтических жанров эллинизма, но и вообще отношения к фактам в различных жанрах, был важен для пересборки жанров. «Таким образом становится ясно, что Филостефан не просто пытался дать рационализированный вариант мифа, как это нередко делал Павсаний, но опирался при этом на какие-то источники, четко отражавшие древнюю традицию» [8, с. 50]. Тогда граница между жанрами проходит не между поэзией и прозой, а между созданием компендиумов, к которым относится и труд Павсания, и поиском оригинальных данных, которые и являются достаточным основанием утверждать, что миф был таким, а не другим. Можно это сопоставить, соответственно, с погружением в сюжет и с исследованием начальных механизмов сюжета; но важнее то, что литература оказывалась *пересобрана* как способ достоверно говорить о происходящем. Авторское начинание, как мы уже говорили, тогда и есть убедительность достоверности.

Такой *пересборкой* наследия ради более достоверного его представления объясняется, конечно, и очерк в этой же статье о другом ученике Каллимаха, Гермиппе Смирнском [8, с. 50]. Простое перечисление тех «фактов», которые Гермипп собрал в своих «Жизнеописаниях философов», позволило бы нам говорить о нем как о представителе желтой прессы, собирающим самые скандальные и сенсационные сведения о философах. Но Чистяков комментирует это неожиданным образом: «Гермипп собирает о философах главным образом порочащие их сведения, но при этом концентрирует в своем труде огромный материал и использует надежные источники» [8, с. 50]. Понятно, что о надежности источников, которые мы не можем проверить независимыми текстовыми или материальными свидетельствами, говорить не приходится. Поэтому приведенную фразу можно понимать только одним способом: эти сведения имели основание в характере философов, в частности, в их любви к материальному миру. Далее как преимущество Гермиппа Чистяков видит, что он с уважением относился к перипатетической традиции, не выставлял их в неприглядном виде, а значит, в чем-то подражал их систематизаторской работе, таксономическому обращению с данными о философах и философских школах. Ценностное конвертируется в таком случае в инструментальное. Тем самым и оказывается, что пересборка слухов создает достоверность не

как убедительность отдельного сообщения, а что после прежних историков что-то становится невозможным, и возможным остается в основном только достоверное систематизаторство.

Исходя из того, что только систематизаторство в ходе эволюции эллинистической историографии осталось не просто самым желанным, но и самым достоверным, Чистяков говорит о знаменитом Эратосфене, вспоминая его прозвище *бета*, второй по алфавиту, поясняя это так, что «несмотря на свой энциклопедизм, во всех науках он занимал второе место» [8, с. 51]. Понятно, что в этой фразе есть точка зрения самих александрийцев и ориентированная на александрийцев: явно, что всегда именно вторым, а не первым и не третьим или четвертым он мог оказываться в сравнении с александрийцами, а не в общем зачете. Но затем вдруг оказывается, что это прозвище специфицирует Эратосфена не внутри александрийской науки, но как представителя александрийской науки вообще:

Следует иметь в виду, что это прозвище вовсе не указывает на заурядность писателя, оно лишь подчеркивает позицию Эратосфена как представителя александрийской науки: ученый должен собирать и систематизировать факты, извлекать из небытия то, что было известно древним авторам, а затем забыто, и, наконец, исправлять ошибки своих предшественников в надежде на то, что в дальнейшем кто-то исправит его самого [8, с. 51].

В этой фразе получается, что быть *бетой* – это не занимать второе место в соревновании по качеству или интенсивности работы, но исполнять некоторый функционал беты, функционал следования за другими, причем многообразного, от исправления их ошибок до систематизации их данных. Это работа филолога; но не просто филолога, а отвечающего за *полный цикл литературного производства*, включая принятие издательских решений. Тем самым оценка заслуг совпадает до неразличимости с порядком институциональной организации эллинистического книгоиздания.

Так же и Полемон Пергамский характеризуется как крупнейший ученый, автор того, что Чистяков называет «дорожники», а я бы назвал – обходные листы.

Во-первых, Полемон считает, что о событии можно говорить как о действительно имевшем место только в том случае, если о нем сохранились такие свидетельства, как сооружения, вещи и надписи или особые ритуалы. Сообщениям своих предшественников при этом Полемон, по-видимому, не доверяет. Во-вторых, что вообще в высшей степени типично для историографии эпохи III–II в. до н. э., он не видит разницы между фактами важными и второстепенными [8, с. 55].

Перед нами юридический подход: необходимо больше одного свидетеля. И именно множественность свидетельств блокирует оценку из какой-то одной точки, оценка создается самими вещами. Эту оценку Чистяков называет почему-то *логической*, говоря о Кратете: «Теория четырех частей света у Кратета основывается, без сомнения, не на известных к его времени географических фактах, а на сугубо логических построениях» [8, с. 56]. Я бы сказал, океано-логических, разделив дефисом. Но до этого Чистяков говорил, как типы склонения Кратет впервые стал выделять по косвенным падежам, иначе говоря, *логика* – это достраивание парадигмы, что мы бы могли назвать интуицией формы, которая полностью совпадает с интуицией фактичности. Когда становятся невозможны многие прежние тактики в историографии, а всякое письмо одинаково живо, тогда собственный характер письма и оказывается парадигматическим, встроенным в готовую парадигму и потому сообщаящим о юридической или логической фактичности.

В разговоре о *бете*, заметим, Чистяков полемизирует с Аверинцевым, который видел в перестановке субъекта и объекта подражания специфику семиотических смещений ранневизантийской литературы, когда меняются в том числе представления о власти, управлении и религии (то есть те представления, которые и формируют, по Мишелю Фуко, *эпистему*, стратегию познания и действия). Именно тогда, по Аверинцеву, император может сравниваться со статуей, человек может подражать произведению искусства и тем самым оказываться вторичным в отношении к произведению искусства [1, с. 48]. Для Аверинцева, мыслившего, с одной стороны, в рамках трудов П. А. Флоренского о собственном семиотическом запасе средневекового искусства и ритуала, а с другой стороны – в рамках исследования «моделирующих систем» тогдашним структурализмом, это была семиотическая революция, которая и изменила идеи, связанные с властью, собственностью и природой правления. Но Чистяков указывает на Антигона из Кариста, который как раз соединил в своем лице институциональную организацию заслуг и оценку заслуг. Этот житель Пергама известен только специалистам, но он был универсалом в области производства скульптур: «Сам скульптор, он пишет главным образом о скульптурах и художниках, собирает тексты надписей» [8, с. 53]. И как раз Антигон из Кариста сравнивал живых людей со скульптурами:

Судя по фрагментам, Антигон не ограничивался сообщением биографических сведений о том или ином философе, он стремился привлечь внимание читателя на характерные, по его мнению, черты в философских воззрениях каждого. Причем задачу эту он реализовывал как скульптор: Ликона, который, как известно, прекрасно излагал свои взгляды в устной форме, но очень плохо писал, Антигон сравнивает с

атлетом, у которого уши прибиты, а кожа намаслена; рассказывая о Полемоне, подчеркивает, что тот никогда не изменялся в лице; относительно Менедема замечает, что его натуру | хорошо отражает статуя, поставленная ему в Эретрии на старом стадионе [8, с. 53–54].

Скульптура в таком изложении оказывается конечной точкой всех отсылок. Дело не в том, что Антигон использует для сравнений известную ему область искусства; но проясняется, что скульптура и позволяет сказать о характере философа непротиворечиво, как бы довершить его характер, сделать его более ощутимым, содействовать его проявлению. Можно усмотреть в этом как раз работу философа над собой (опять же по Фуко), но можно и спецификацию искусства и материализацию самих условий признания чего-то искусством.

Таким образом, эллинистическая невозможность чего-либо, кроме систематизации, в конце концов совпадает с систематизацией всех аффектов человека, внешних и внутренних, в единой морфологии *порыва*. Чистяков и завершает статью об эволюции эллинистической ученой культуры указанием, что философов эллинизма интересовал порыв, в котором весь внутренний мир человека, и этот порыв в статуе Лаокоона [8, с. 59]. *Порыв* – это и чувство мига, и чувство целостной формы; и они находятся в ситуации взаимного оспаривания, а не взаимной поддержки. Так концепция эллинизма достигает у Чистякова своего предела, после которого можно принять только взаимную поддержку христиан как следующий шаг в развитии культуры.

Мы не можем не увидеть в этой концепции, кроме некоторых параллелей с ценностно окрашенным систематизаторством М. Л. Гаспарова (священник Георгий Чистяков повлиял на предсмертное обращение М. Л. Гаспарова в христианство), и наследие одного раннего художественного произведения Г. П. Чистякова. Его «Меандры», с подзаголовком «Фантастическая поэма», представляет собой вариацию «Симфонии № 2. Драматической» Андрея Белого, с большим количеством цитат и полуцитат из Гофмана. В этом смысле Чистяков продолжает и Белого, и Флоренского, так же пытавшегося писать в духе «Симфоний» Андрея Белого. Сюжет поэмы прост как никогда: возникновение в ходе ученых занятий в Москве двойников. Герой поэмы расщепляется на нескольких персонажей: Молодой Поэт, Бесполое существо, модный юноша, Молодой философ (или: странный философ). Но затем остаются только два *alter ego* героя: Бесполое существо, которое занимается филологическими изысканиями, и Молодой поэт, который влюблен в Сирингу, нимфу, рассыпающую над городом меандры, иначе говоря, открывавшую некоторую вдохновенную сторону античности. Молодой поэт – трагикомический влюбленный, а Бесполое существо – педант, ученик Доватура. Молодой поэт при этом любит

Соловьева (и Лосева) и вдохновляется его трудами и культурной памятью о нем в том числе в понимании символики Москвы:

«Меандры?!» – воскликнул Молодой поэт, ступив на башенку Моссельпрома и, качавшись над Арбатской площадью: «Меандры», – повторил он рассеянно и сиганул куда-то к Консерватории... [8, с. 112].

Это прямая отсылка к хождению Владимира Соловьева по крышам Москвы в «Симфонии» Андрея Белого. Но известно по мемуарным свидетельствам самого Чистякова, что Доватур Соловьева не любил и говорил, что в Ленинграде «продолжение Владимира Соловьева» [8, с. 205] в академической среде невозможно и недопустимо. Доватур пренебрежительно называл Лосева и Аверинцева «Московские пророки» [8, с. 201]. Во второй редакции поэмы появился Лосев как *genius loci*, покоритель Москвы. Но в конце поэмы Молодой поэт оказался разорван по велению Аполлона, вероятно, ревнующего его к Сириге и меандрам, чистой игре, и оказался литературным персонажем, наподобие Патрокла, тогда как Бесполое существо и стало литературоведом. Таким образом, тупик эллинистической или модернистской поэзии, вроде бы, при всей общей живописности и живости эпохи только и создающей единственную достоверность, выражается в таком разрывании, *порыве*, который *разрывает* самого поэта. А литературоведение оказывается способом принять фактичность как не связанную с личными судьбами и тем самым по-христиански освободиться от власти судьбы. Чистяков как раз утверждал в исследованиях эллинизма, что фактичность пластики, ее достоверность была полностью обоснована Павсанием:

Так, например, благодаря описанию Павсания удалось установить, что статуя Гермеса, найденная в 1877 году во время раскопок в Олимпии, является подлинной работой Праксителя [8, с. 83].

В поэме «Меандры» этому соответствуют слова Старого Учителя по имени Аристей, т. е. А. И. Доватура, об археологе Эрнсте Курциусе (1814–1896), который как раз руководил этими раскопками, но в научной статье не назван по имени:

Вы всегда должны помнить, что никто не знает, где его ждут и гибель, и слава! А потом: Курциус, умирая, воскликнул: «Какие колонны!» У нас с Вами есть эта возможность, поэтому мы должны чувствовать себя бесконечно счастливыми [8, с. 119].

Почему Курциуса можно было назвать в поэме, но нельзя – в научной (точнее, научно-популярной) статье? Именно потому, что в поэме мы еще имеем дело с мифами личного творчества и личной симпатии, тогда как в научно-популярной работе мы прослеживаем, каким образом эллинистическая культура обосновывает свою просопографию как просто инструмент достоверности, как в небытие уходят имена, которые помнит только филолог, такой как Доватур или сам Чистяков.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. В изучении эллинизма, опираясь на труды А. И. Доватура, Г. П. Чистяков произвел настоящую методологическую революцию. Он отказался от просопографического и романизированного описания эллинизма как времени культурной эклектики и действия необычных личностей в разных сферах культурного производства и описал имманентное культурное производство, в котором фактичность и достоверность очень быстро одерживает победу над творческой самореализацией. Здесь в том числе ценностные предпочтения Доватура как строгого позитивистского антиковеда оказались частью метода.

Опыт написания художественных произведений в стилистике русского модерна также помог Чистякову лучше понять отношение между *фактичностью* и *стилистической изысканностью* в эллинистической культуре – и при дальнейшем разборе трудов Чистякова про западных и русских символистов этот контекст следует учитывать. В целом он показал, как именно фактичность в качестве горизонта эллинистического культурного производства привела к обоснованию христианской солидарности на совсем других культурных и социальных основаниях, чем были в античных философиях и религиях эллинистической эпохи. Нам стало понятно частое у Г. П. Чистякова, в том числе и в выступлениях уже после принятия священнического сана, сближение Горация и христианства, а также границы и культурологическая сущность его программы социально ориентированного христианства, на которой он настаивал до самой своей кончины.

### Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. Москва : Наука. 1977. 360 с.
2. *Беспалько В. Г.* Библиейские стандарты уголовно-правовой защиты сирот от преступных посягательств (по материалам Моисеева Пятикнижия) // Противодействие преступлениям, совершаемым несовершеннолетними : материалы Международной научно-практической конференции (Москва, 13 февраля 2015 г.) / под ред. А.И. Бастрыкина. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. С. 180–184.

3. *Колымагин Б. Ф.* К вопросу о площадках для диалога церкви и общества // Вопросы культурологии. 2008. № 5. С. 73–75.
4. *Марков А. В.* «Пан» Врубеля, поэзия Ахмадулиной и культурологический спор конца 1990-х годов // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2020. Т. 12, № 2. С. 207–216.
5. *Перельштейн Р. М.* В сторону Померанца и Миркиной. О трех этапах духовного пути // Вестник культурологии. 2020. № 1 (92). С. 187–204.
6. *Седакова О. А.* Европейская идея в русской культуре. Ее история и современность // Вестник Свято-Филаретовского института. 2013. № 7. С. 74–90.
7. *Филоненко А. С.* Богословие общения и евхаристическая антропология // Философия религии: альманах. 2011. С. 241–251.
8. *Чистяков Г. П.* Post Scriptum. Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2022. 432 с.

# ФЕНОМЕН ТРЕХ «ВОЛН» РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В НАУКЕ О КУЛЬТУРЕ

УДК 94(47).084.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-17-26>

## **Маргарита Олеговна БАРОНОВА,**

аспирант кафедры культурологии

Московского государственного института культуры,

Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: maritaf1@mail.ru

*Аннотация:* В статье исследована историография культуры русского зарубежья XX века, согласно хронологическому принципу деления на «волны», дан анализ особенностей отражения проблемы культурной эмиграции из России XX века в работах исследователей. Обобщены результаты научных работ всех этапов изучения данного периода: доперестроечного, перестроечного, 90-х годов, современного. Сделаны выводы о культурно-исторических факторах, обусловивших процесс культурной эмиграции из России XX века, методах и традициях изображения российскими учеными культуры «трех волн» эмиграции в научной литературе. Сопоставлена тематика исследований и подходы к изучению разных «волн» эмиграции в отечественной историографии, проведен анализ эволюции объекта исследования в различные периоды. Отмечена актуальность и концептуальные перспективы изучения истории и культуры русского зарубежья.

*Ключевые слова:* три волны эмиграции, русское зарубежье, «первая волна» эмиграции, «вторая волна» эмиграции, «третья волна» эмиграции, национальная культура, культура эмиграции.

*Для цитирования:* Баронова М. О. Феномен трех «волн» русского зарубежья в науке о культуре // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 17–26. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-17-26>

## **PHENOMENON OF THREE “WAVES” OF RUSSIAN ABROAD IN SCIENCE OF CULTURE**

**Margarita O. BARONOVA,** Postgraduate student at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: maritaf1@mail.ru

*Abstract:* The article examines the historiography of the culture of the Russian diaspora of the XX century, according to the chronological principle of division into "waves", analyzes the specifics of reflecting the problem of cultural emigration from Russia of the XX century in the works of researchers. The results of scientific works of all stages of the study of this period are summarized: pre-perestroika, perestroika, 90s, modern. Conclusions are drawn about the cultural and historical factors that caused the process of cultural emigration from Russia of the XX century, methods and traditions of the depiction by Russian scientists of the culture of the "three waves" of emigration in the scientific literature. The research topics and approaches to the study of different "waves" of emigration in Russian historiography are compared, the analysis of the evolution of the object of research in different periods is carried out. The relevance and conceptual prospects of studying the history and culture of the Russian abroad are noted.

*Keywords:* three waves of emigration, the Russian Diaspora, the "first wave" of emigration, the "second wave" of emigration, the "third wave" of emigration, national culture, emigration culture.

*For citation:* Baronova M. O. Phenomenon of three "waves" of Russian abroad in science of culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 17–26. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-17-26>

Эмиграция – вынужденное или добровольное переселение граждан из одной страны в другую – является одним из значимых явлений в истории XX века. В культуре русского зарубежья выделяется несколько «волн» эмиграции. До недавнего времени при их классификации использовался хронологический принцип, исходя из которого принято выделять три волны: первая (рубеж 1910–1920-х годов); вторая (1940-е годы); и третья (конец 1960-х – начало 1980-х годов). Не случайным является то обстоятельство, что культура русского зарубежья представляет интерес для отечественной науки: социологов, историков, филологов, искусствоведов, культурологов. Исследователь П. Ковалевский использует понятие «Зарубежная Россия», подчеркивая духовную и культурную связь эмигрантов с Родиной.

Поскольку анализ культурного наследия русского зарубежья неразрывно связан с его периодизацией, а именно с историческими событиями, ставшими исходными позициями и факторами русской эмиграции в разные годы XX столетия, целесообразно остановиться на этом вопросе.

«Первая волна» эмиграции XX века была обусловлена событиями революции 1917 года и Гражданской войной. Она явилась самой масштабной по количеству выехавших из России и вынудила расстаться с Родиной многих известных людей, составлявших элиту русской науки, культуры, искусства и военного дела. Многие из них покидали Россию уже известными писателями и поэтами, философами и историками: «Отечество покинуло не меньше трех миллионов», «золотой генофонд» [23]. Они стали «отцами» «первой волны» эмиграции. Другие же вынуждены были покинуть Россию детьми, и их путь в эмиграции был особенно труден и трагичен. Это представители так называемого «незамеченного поколения», которому посвятил свое исследование В. Варшавский [10].

«Вторая волна» эмиграции связана с событиями Второй мировой войны, заставившая стать эмигрантами тех, кто оказался военнопленным или депортированным, некоторые из них стали вынужденными эмигрантами, другие же осознанно, по идейным соображениям, не хотели возвращаться на Родину. Следует отметить, что в вопросе «второй волны» эмиграции выделяется позиция В. Агеносова, который полагает, что «литература «второй волны» русской эмиграции начиналась в лагерях перемещенных лиц Ди-Пи» [4]. Именно этот период русского зарубежья, согласно В. Агеносову, особенно мало изучен.

Традиционно «третья волна» эмиграции датируется 1960–1980 годами, ее связывают с окончанием периода «оттепели» и возникновением диссидентства как противостояния официальной системе. Начало этому положили такие процессы общественно-литературной жизни, как исключение Б. Пастернака из Союза писателей и его отказ от Нобелевской премии, процесс Даниэля-Синявского и суд над И. Бродским. Этой точки зрения придерживается целый ряд исследователей: А. Федин: «В настоящее время принято выделять три волны русской эмиграции: первая (рубеж 1910–1920-х годов); вторая (1940-е годы); и третья (конец 1960-х – начало 1980-х годов)» [28], Е. Матвеева: «Начало третьей волны эмиграции относится к эпохе конца 1960-х – начала 1970-х годов, то есть исходу «оттепели». К началу 1980-х годов за границей оказались многие представители советской культуры» [15]. Некоторые исследователи предлагают расширить рамки этого периода до 1991 года. Так, А. Генис предлагает ограничить «третью волну» «периодом между 1974-м и 1991 годами» [11], а Е. Сёмочкина считает, что «третья волна была самой растянутой во времени. Финал ее можно датировать 1991 г., поскольку до конца существования СССР характер и мотивы выездов оставались неизменными» [21].

Если «первая и вторая волны» были во многом связаны с важнейшими историческими катаклизмами двадцатого века: Октябрьской революцией и Великой Отечественной (Второй мировой) войной, то «третья волна» эмиграции – мотивами творческими: невозможностью издавать свои произведения на Родине. Данное обстоятельство позволило Е. Эткинду назвать представителей «третьей волны» «изгнанниками, выдвинутыми из родной страны» [28]. Хотя большинство исследователей этого периода сосредоточивают внимание на политических мотивах, начиная отсчет «волны» с писателя Валерия Тарсиса, высланного из СССР в 1966 году, есть те, кто выделяет этнические причины эмиграции, подчеркивая, что среди эмигрантов в основном были евреи и немцы; этой точки зрения придерживается в том числе О. Антропов в «Истории отечественной эмиграции, обращая внимание на то, что для многих она была обусловлена этническими факторами [6]. В целом следует отметить, что в периодизации русского зарубежья не выработано единых критериев, что позволяет Г. Тарле утверждать, что, кроме «первой послереволюционной волны», не следует «нумеровать последующие потоки, в наименовании которых... продолжается неразбериха» [26].

В изучении культуры русского зарубежья можно выделить несколько этапов. Как отмечал А. Николюкин относительно всех «волн» эмиграции, «у изучения Русского Зарубежья имеются определенные этапы: доперестроечный, перестроечный, 90-е годы, современность» [20].

В 30–50-е годы двадцатого века основополагающие труды в изучении культурного феномена русской эмиграции были опубликованы за грани-

цей. В 1938 году в Китае вышла серия статей О. Морозовой «Культурные силы русской эмиграции», в которых подводился итог созданного зарубежной Россией за двадцать лет. В довоенное время материал о русском зарубежье собирал П. Ковалевский – автор «Исторического пути России», покинувший Россию в 1924 году и продолживший в эмиграции в Бельгии заниматься научной работой, публицистикой.

К вопросу о литературе зарубежья обратился Г. Струве в труде «Русская литература в изгнании», первое издание которой вышло в 1956 году в Нью-Йорке. Автор, попытавшись структурировать волны российской эмиграции, отмечал, заканчивая произведение, что «зарубежная литература как особая глава в истории русской литературы идет к своему неизбежному концу» [24]. Тем самым он ставил вопрос о целесообразности рассмотрения литературы русского зарубежья в контексте русской литературы в целом, а не как отдельной ее части.

Первые работы, посвященные изучению проблемы эмиграции, у нас в стране появились во второй половине 50-х годов – в 60-е годы: они были посвящены литературе «первой волны» эмиграции, в частности И. Бунину, А. Куприну. Но интерес к данному периоду возрастает лишь во время перестройки, когда появляется множество материалов, ранее не публиковавшихся, следствием чего становится выборочный указатель произведений 1986–1990 годов «Литература Русского Зарубежья возвращается на Родину». Позднее, уже в 90-е годы, увидело свет пособие Г. Тарле «История российского зарубежья», в котором был проведен анализ периодизации этапов эмиграции с позиций истории мировых миграционных процессов.

В 2000-е годы издаются как отдельные исследовательские работы, посвященные изучению различных аспектов истории зарубежья, так и учебные издания, в которых дается последовательный анализ всех его этапов: «История отечественной эмиграции» О. Антропова, «Культурный ренессанс Русского Зарубежья» А. Аронова, труды В. Агеносова «Литература Русского Зарубежья (1918–1996)», «История литературы Русского Зарубежья. Первая волна», «История литературы Русского Зарубежья. Вторая и третья волны», «История литературы русского зарубежья (1920 – начало 1990-х)» под редакцией А. Авраменко. Авторы этих работ исследуют периодизацию русской эмиграции, выявляют причины и особенности каждой волны, обращают внимание на их сходство и различие.

Если обратиться к диссертационным исследованиям в области культурологии и искусствоведения, посвященным русскому зарубежью, то выявляется следующая закономерность: большинство работ было написано в 2000-е годы, когда изменилось отношение к эмиграции со стороны и официальной власти, и общественного мнения в целом. В это время появилось больше материала, позволившего глубже и всестороннее

изучать культуру данного периода, то есть стал открытым доступ к мемуарам, письмам, дневникам; на Родине зазвучали «забытые имена» русского зарубежья.

Если в 1980–1993 годах были защищены, согласно исследованиям А. Прониной, 102 диссертации по теме эмиграции, то в 1994–2016 гг. этой теме было посвящено 1590 диссертаций, из них в области искусствоведения с 1980 по 2016 год – 74, культурологии с 1996 по 2016 гг. – 68. При этом «большинство исследователей выбирают в качестве объекта изучения первый послереволюционный поток эмигрантов как наиболее яркий, и ограничивают свои работы временными рамками 1917–1939 гг.» [19]. Объектами исследования выступают:

- выдающиеся деятели культуры, вынужденные покинуть Родину, их творчество (Л. Кондратьева о Бердяеве и Ильине; Ж. Океанская о С. Булгакове; О. Десяткова о Д. Мережковском; Е. Шашнева о К. Бальмонте; М. Матвеева о В. Набокове; К. Каменева о Г. Газданове);
- быт и культура русской эмиграции (Е. Воронова «Мифология повседневности в культуре русской эмиграции 1917–1939 годов»; О. Сирота «Проблемы сохранения и развития русской культуры в условиях эмиграции первой волны»);
- отношения внутри диаспоры, сложные взаимоотношения «отцов» и «детей» «первой волны», «незамеченное поколение» (С. Дельвин «Становление и развитие культуры русского зарубежья: на материале жизни и творчества детей эмиграции первой волны»; К. Ситниченко «Русское зарубежье «первой волны»: феномен культурной диаспоры в аспекте самоидентификации»; Д. Шмаринова «Проблема социокультурной адаптации российских эмигрантов первой волны: на материале произведений Г. Газданова»; Е. Кузнецова «С. В. Рахманинов в эмиграции: социокультурная и творческая адаптация»);
- духовная связь с культурными традициями девятнадцатого века (И. Тишина «Духовное наследие И. Тургенева в культуре русского зарубежья 20–21 веков»);
- трудный поиск своего пути (Т. Пархоменко «Российская интеллектуальная элита в поисках «нового пути») и миссианская роль эмигрантов (Э. Скворцова «Эколого-культурная миссия русской эмиграции «первой волны» на примере деятельности представителей русской музыкальной культуры»);
- анализ жизни и творчества эмигрантов в зависимости от места проживания (Н. Гончарова о русской эмиграции в Харбине; Н. Болохвитинов о становлении русистики в США; Б. Горелик о российских эмигрантах в Южной Африке; Ю. Курата – о русских эмигрантах в Японии в 20–30-е годы 20 века).

Отдельное место занимают исследования, посвященные русскому кинематографу зарубежья и выдающимся актерам, среди которых А. Волков, М. Чехов, И. Мозжухин, а также стоящие у истоков русского кино Хонжонков и Ермольев. Самым заметным явлением в этой области явилась диссертация Н. Нусиновой. Российским художникам первой волны посвящены диссертации Н. Бакиной и Т. Лебедевой. Не остался без внимания вопрос отношения к моде, ему посвящена диссертация А. Васильева.

Если значительное количество диссертационных исследований касается представителей «первой волны» эмиграции, то «вторая волна» эмиграции, как указывалось выше, мало изучена, так как отношение к ней до сих пор неоднозначное, поскольку представители «второй волны» преимущественно отождествляются с изменниками Родины. Трагедии эмигрантов «второй волны» посвящена диссертация Е. Аурилене «Российская эмиграция в Маньчжурии в 30–40-е годы 20 века: на примере деятельности Бюро по делам российских эмигрантов в Маньчжурской империи», в которой раскрыты причины и особенности этого периода, когда эмигранты оказались в условиях тотального контроля со стороны оккупационных властей, а созданное японцами Бюро по делам российских эмигрантов стало своеобразным «эмигрантским правительством», обеспечивавшим этнокультурную целостность эмигрантской колонии» [8]. В последующем были защищены диссертации, посвященные углубленному изучению творчества таких представителей «второй волны», как И. Чиннов и Л. Ржевский, а также издательской деятельности российской эмиграции, включая «вторую волну».

По мнению Е. Скарлыгиной, «третья волна» «занимает в исследованиях абсолютно маргинальное положение. А в совокупности, как целостное явление, до сих пор мало изучена» [22]. На сегодняшний день большинство исследований, посвященных «третьей волне», касается творчества отдельных представителей, прежде всего в области литературы. Наибольшее количество работ посвящено А. Солженицыну, И. Бродскому, В. Аксенову, С. Довлатову. Исследователи «третьей волны» зарубежья подчеркивают разьединенность ее представителей. Особое внимание в диссертационных исследованиях 2000-х годов, посвященных представителям «третьей волны», уделяется творческому методу «постмодернизм», который неразрывно связан с литературой Зарубежья. Данной проблеме посвящены диссертации Л. Терещенко «Постмодернизм в Российской культуре: специфика и особенности проявления», Л. Путилиной «Постмодернизм в контексте информационной культуры», З. Урузбакиевой «Традиции и новаторство в художественной культуре постмодернизма».

При анализе «третьей волны» эмиграции в большей степени ставится акцент на историко-политический аспект: власть и диссидентство. Этой проблеме посвящены работы К. Средняк «Писатели третьей волны эмиг-

рации: проблемы взаимодействия с советской и западной интеллигенцией в 1960–1980-е годы», «Письма запрещенных людей: литература и жизнь эмиграции, 1950–1980-е годы». Исследователи приходят к выводу о том, что именно противостояние официальной власти явилось главным фактором объединения эмигрантов «третьей волны».

Одним из самых частых вопросов, затрагиваемых в исследованиях о русском зарубежье, является следующий: одна или две русских литературы, меняется ли характер литературы в изгнании? Отвечая на него, А. Генис приводит слова видного отечественного философа Георгия Федотова: «Мы привыкли думать, что национальная культура нуждается в государственной охране, как черепаха в панцире. Между тем история совсем не подтверждает предполагаемого совпадения государства и национальной культуры. Очень часто культурное единство вовсе не вмещается в рамки общей государственности» [11]. С ним отчасти солидарна Е. Скарлыгина, предлагая рассматривать три параллельных потока: официальную литературу, литературу зарубежья и неподцензурную литературу, поскольку все три ветви представляют собой самостоятельные грани русской художественной культуры XX века.

Несомненным достижением в изучении проблем русского зарубежья являются работы, посвященные журнально-издательской деятельности. При этом одни, как В. Соловьев, делают упор на то, что издательства «Ардис», «Посев», «Эрмитаж» и журнал «Континент», «ставший носителем вольного русского слова» и сыгравший роль «нового «Колокола», способствовали объединению эмигрантов, другие же, напротив, обращают внимание на конфликты, связанные с издательской деятельностью. Этой теме, в частности, посвящены работы Е. Скарлыгиной «Литературные и общественно-политические журналы третьей волны эмиграции: редакционные стратегии», «Литературный журнал в эмиграции: парижское «Эхо», «Русский «толстый» журнал в эмиграции: «Континент».

Следовательно, в последние десятилетия появилось множество исследований, в которых выявляется специфика истории и культуры российского зарубежья. Объектом изучения становятся жизнь и творчество представителей «трех волн эмиграции», связанных с литературой, музыкой, театром, кино, изобразительным искусством, архитектурой; газетно-журнальная жизнь «тамиздата» и ее связь с «самиздатом». Наряду с этим уделяется много внимания мемуарам и другим документальным жанрам, позволяющим раскрыть чувства людей, живущих вне Родины. В поле зрения исследователей оказываются отношения представителей различных диаспор и проблемы самоидентификации, отношения между представителями различных «волн» эмиграции.

Оценивая темы, которые достаточно подробно освещаются в исследовательских работах о русской эмиграции XX века, нельзя не указать на

области, которые мало изучены. Если культура «первой волны» русского зарубежья, в целом, нашла широкое и полное освещение в диссертационных исследованиях и монографиях, то в изучении культуры «второй» и «третьей» волн русского зарубежья все еще остается много лакун. Как отмечает Г. Нефагина, «отношения между двумя волнами мало изучены, как, впрочем, и проблема духовного единства внутри самой второй волны» [16]. Все еще недостаточно исследованы особенности музыкального и изобразительного искусства «второй волны» эмиграции, типологические черты художественной литературы данного периода. Нет фундаментальных и системных исследований, касающихся влияния социально-политических и жизненных обстоятельств эмигрантов «второй волны» на их культурно-творческую реализацию. Относительно литературы вышеуказанных периодов можно отметить, что не все «забытые имена» дошли до нас, не все произведения находятся в свободном доступе для массового читателя, большая часть из них не подвергалась системному культурологическому и филологическому анализу. Относительно всех «волн» эмиграции можно отметить, что по-прежнему нет единого исследовательского подхода к изучению культуры русской эмиграции XX века, кроме того, сохраняется множество предубеждений относительно данного культурно-исторического периода, связанных прежде всего с политическими и историческими реалиями, влиянием жизненных обстоятельств на духовно-нравственные ценности представителей эмиграции. Во многом, вышеуказанные «пробелы» в научных исследованиях являются причиной распространённого, однако не подкреплённого достаточными научными обоснованиями мнения о том, что представители «второй волны» эмиграции, как и представители «третьей волны», не внесли заметного вклада в культуру XX века.

Ключевым моментом в обосновании актуальности продолжения изучения культуры русского зарубежья является общественное осознание того, что она является неотъемлемой частью российской культуры. Как было отмечено министром С. Лавровым на праздновании 25-летия Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына в октябре 2021 года, необходимо продолжить работу по сбору и систематизации материалов, связанных с темой эмиграции, ведь эта работа «помогает обеспечивать непрерывность нашей многовековой истории, поддерживать связь времён и поколений, помогает увековечивать именно тех, кто вписал героические, великие страницы в историю нашего государства» [13].

Разница мировосприятия в современном мире, отличающемся процессами глобализации, охватывающими все сферы, включая культурную, приводит к необходимости диалога культур в мировом сообществе, идея которого была выдвинута М. Бахтиным, разработавшим эстетико-герменевтический подход к явлениям культуры. Взгляды Бахтина были близки

Ю. Лотману, утверждавшему, что культура является «негенетической памятью» людей, поэтому нуждается в их постоянном взаимодействии, несмотря на расхождение взглядов объектов социокультурного процесса.

Все эти теоретические предпосылки подтверждают необходимость взаимодействия идеологически разных творческих деятелей в контексте единого мира на основе принятия «другого», уважения к иным культурам, открытости внешним влияниям. Диалогичность искусства позволяет взаимодействовать не только со своими современниками, но и с предками, извлекая уроки в освоении опыта прошлого. Именно теория «диалога культур» подтверждает неразрывную связь русской эмиграции XX века с культурным наследием России.

### Список литературы

1. *Авраменко А. П.* История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учеб. пособие. Москва : Академический Проект, 2020. 706 с.: URL: <https://www.rosmedlib.ru/book/ISBN9785829126070.html>.
2. *Агеносов В. В.* История литературы русского зарубежья. Первая волна : учеб. пособие. Москва : Юрайт, 2020. 365 с.
3. *Агеносов В. В.* История литературы русского зарубежья. Вторая и третья волны : учеб. пособие. Москва : Юрайт, 2020. 176 с.
4. *Агеносов В. В.* Литература Ди-Пи. Истоки формирования второй волны эмиграции : учеб. пособие. Москва : Литературоведение, 1996: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-di-pi-istoki-formirovaniya-vtoroy-volny-emigratsii/viewer>.
5. *Агеносов В. В.* Литература Русского Зарубежья (1918–1996) : учеб. пособие. Москва : Терра спорт, 1998. 540 с.
6. *Антропов О. К.* История отечественной эмиграции : учеб. пособие. Астрахань : Астраханский университет, 2011. 409 с.
7. *Аронов А. А.* Культурный Ренессанс Русского Зарубежья : учеб. пособие. Москва : Экон-Информ, 2007. 264 с.
8. *Аурилене Е. Е.* Российская эмиграция в Маньчжурии в 30-40-ые годы 20 века: на примере деятельности Бюро по делам российских эмигрантов в Маньчжурской империи : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Владивосток, 1996. 24 с.
9. *Базанов П. И.* Издательская деятельность политических организаций русской эмиграции (1917–1988 гг.) : монография. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2008. 467 с.
10. *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение: монография. Москва : Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: Русский путь, 2010. 542 с.
11. *Генис А. А.* Третья волна: примерка свободы // Звезда. № 5. 2010: URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2010/5/tretya-volna-primerka-svobody.html>

12. *Дельвин С. Б.* Становление и развитие культуры русского зарубежья: на материале жизни и творчества детей эмиграции первой волны : дисс. ... канд. философ. наук. Москва, 1991. 135 с.
13. *Лавров С. В.* Выступление на торжественном собрании, посвященном 25-летию Дома русского зарубежья имени А. Солженицына. Москва, 18 октября 2021 г.
14. *Ланин Б. А.* Проза русской эмиграции: (Третья волна) : учеб. пособие. Москва : Новая школа, 1997. 205 с.
15. *Матвеева Ю. В.* Русская литература зарубежья: три волны эмиграции XX века : учеб. пособие. Москва : Флинта, 2019. 90 с.
16. *Нефагина Г. Л.* Литература второй волны эмиграции (проблемы изучения) // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. VII, 2012. С. 63–70.
17. Одна или две русских литературы? = Une ou deux littératures russes?: Международный симп., созв. фак. словесности Женев. ун-та и Швейц. акад. славистики, Женева, 13–14 апр. 1978. 254 с.
18. *Пархоменко Т. А.* Российская интеллектуальная элита в поисках «нового пути»: последняя треть XIX – первая треть XX века : дис. ... доктора истор. наук. Москва, 2008. 423 с.
19. *Пронин А. А.* Российская эмиграция в отечественных диссертационных исследованиях 1980–2005 гг.: библиометрический анализ : монография. Екатеринбург : Издательство Уральского Университета. 2009. 192 с.
20. Семинар «Другая Россия»: итоги и перспективы изучения русского Зарубежья. 2013. URL: <https://www.svoboda.org/a/25039203.html>.
21. *Сёмочкина Е. И.* Волны российской эмиграции как историографическая проблема современного отечественного эмигрантоведения // Вестник Омского университета, 2014. № 1. С. 77–83.
22. *Скарлыгина Е. Ю.* Третья русская эмиграция в контексте отечественной культуры 1960–1980-х годов и культуры русского зарубежья // Вестник Московского университета. Серия 10, 2009. № 1. С. 126–134.
23. *Соловьев В. М.* Три волны эмиграции: хроника Русского зарубежья: Одиссея длиною в век : монография. Москва : URSS, 2016. 195 с.
24. *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании: (3-е изд., испр. и доп.) : монография. Москва : Русский Путь; Париж : УМСА-press, 1996. 445 с.
25. *Тарле Г. Я.* История российского зарубежья: Термины, принципы периодизации // Культурное наследие российской эмиграции 1917–1940 гг., 1994. С. 16–24.
26. *Тарле Г. Я.* Проблемы адаптации в историографии российской эмиграции // История российского зарубежья, 1998. С. 14–56.
27. *Федин А. А.* Третья волна: творчество советских писателей в эмиграции // Мир науки, культуры, образования. № 4 (71), 2018. С. 456–459.
28. *Эткинд Е. Г.* Перечитывая «Покинутую Россию» // Время и мы, 1989. URL: [http://belousenko.readyhosting.com/books/memoirs/perelman\\_russia.htm](http://belousenko.readyhosting.com/books/memoirs/perelman_russia.htm)

# СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС УЛЫБКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БАЛЕТЕ

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-27-34>

**Анастасия Владимировна ТРУНЦОВА,**

магистрантка кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: truntsova\_a@mail.ru

*Аннотация:* В данной статье балет рассматривается как семиотическая система повышенной сложности. Важную роль в нём играют знаки, в том числе выражение лица человека. При возникновении балета лицо было скрыто маской. До конца XIX века улыбка в балете была «нарисованной», учитывая технику нанесения грима, характером партии, сюжетной линией, индивидуальными особенностями исполнителя, его актёрской и пластической выразительностью. Внутреннее противоречие в осмыслении улыбки порождает семиотический парадокс как источник содержания и саморазвития пластического образа. По мере развития хореографического искусства сакральный смысл улыбки заменяется эстетическим, а затем образной и сюжетной нагрузкой. При перекодировании усиливается семиотическое многообразие улыбок, из которых формируются их разные виды. Сдержанная улыбка в отечественном балете совпадает с особенностями национального самосознания.

*Ключевые слова:* балет, улыбка, культура, знак, семиотика, смысл, парадокс.

*Для цитирования:* Трунцева А. В. Семиотический парадокс улыбки в отечественном балете // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 27–34. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-27-34>

## THE SEMIOTIC PARADOX OF A SMILE IN THE RUSSIAN BALLET

**Anastasia V. TRUNTSOVA,** Undergraduate student

at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: truntsova\_a@mail.ru

*Abstract:* In this article, ballet is considered as a semiotic system of increased complexity. An important role in it is played by signs, including the facial expression of a person. When the ballet appeared, the face was hidden by a mask. Until the end of the 19th century, a smile in ballet was “painted”, taking into account the technique of applying makeup, the nature of the part, the storyline, the individual characteristics of the performer, his acting and plastic expressiveness. The internal contradiction in understanding a smile gives rise to a semiotic paradox as a source of content and self-development of a plastic image. With the development of choreographic art, the sacred meaning of a smile is replaced by an aesthetic one, and then by a figurative and plot load. When recoding, the semiotic diversity of smiles is enhanced, from which their different types are formed. A restrained smile in the national ballet coincides with the peculiarities of national self-consciousness.

*Keywords:* ballet, smile, culture, sign, semiotics, meaning, paradox.

*For citation:* Truntsova A. V. The semiotic paradox of a smile in the Russian ballet. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2023, no. 1 (48), Pp. 27–34. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-27-34>

Улыбка относится к природно-искусственным знакам, поэтому для нее требуется конвенция. Хотя этот знак универсален, он имеет национальную специфику. В русском народном сознании различаются «улыбка» и раздражающая ухмылка. В официальной коммуникации улыбка является знаком вежливости. Данный знак соотносится со знаками-чувствами: радости, счастья, удачи. Знаки-чувства сложнее, чем знаки-эмоции. Они могут объединять несколько знаков-эмоций, не тождественны физиологической реакции. Улыбка не сводится к серии мышечных сокращений [15, с. 101–102].

На знаковую природу улыбки обратили внимание различные авторы. Их наблюдения касались разных сторон улыбки. Г. Д. Гачев характеризовал русскую улыбку как «чуть застенчивую», передающую радость надежды [4, с. 519]. По мнению Г. Д. Гачева знак улыбки должен быть включён в характеристику космофилы России [3, с. 271].

В. А. Маслов подчеркивает, что в самооценке русского человека есть такая черта, как улыбчивость [11, с. 116]. Белорусы сравнивают все весёлое с радугой и улыбкой [11, с. 189]. К концу XIX века знак улыбки приобрёл типично национальную окрашенность.

С позиции А. П. Садохина, между улыбкой и словом есть согласованность. В советской культуре улыбка амбивалентна. Она может выражать и негативные эмоции: недовольство, растерянность, удивление [13, с. 163].

Степанов описывает константу русской культуры «любовь» через отсутствующий знак действия. Его след Степанов обнаруживает в культурном коде: улыбнуть – «обмануть» и улыбнуться – «пропасть». Таким образом, улыбка признаётся важным знаком действия. [14, с. 418, 420]. С её помощью осуществляется переход внутреннего эмоционального кода во внешний культурный код.

По мнению Г. Г. Почепцева назначение улыбки в русской культуре многообразно и не ясно. Она не всегда представляет собой знак весёлости. Часто является признаком слабости, притворства и равнодушия. [12, с. 416]. Легкомысленная улыбка давала право на автономное поведение человеку [12, с. 669].

Е. П. Ильин, анализируя тексты Л. Н. Толстого, описывает 97 оттенков улыбки его персонажей. Среди них есть, например, виноватая улыбка человека, допустившего ошибку. Улыбка старшего, как правило, является одобрением младшего [7, с. 31].

Феномен улыбки неожиданным образом сближает Ф. М. Достоевского и О. Э. Мандельштама. Когда Раскольников читает письмо матери, «тяжелая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам» («Преступление и наказание»). В стихотворении Мандельштама «Век» идет сравнение XX века со зверем, которому перебили хребет. Этот зверь гладит с «бессмысленной» улыбкой. Компьютеры научились моделировать «правильность» улыбки. Нужно, чтобы уголки глаз опустились вниз, а уголки губ подтягивались на-

верх. Однако специальные исследования семиотики улыбки в отечественном балете до сих пор не проводились. Знак балета актуализируется в связи с сокращением интимной сферы личности. Балет есть публичная сфера, где многообразие улыбок обусловлено текстом спектакля и культурно-историческим контекстом.

Р. Барт считает, что нулевой знак обеспечивает семиотическую свободу субъекта. Он нейтрален и не зависим от эмоций. Отношение между знаками в этом случае превращается в некое подобие уравнения. [1, с. 364–365]. Отсутствие улыбки в балете можно приравнять к нулевому знаку.

По мнению Ю. Кристевой, любой межкодовый переход вызывает напряжение, связанное с потерей части смысла [9, с. 38]. Улыбка в балете нередко призвана компенсировать утраченную часть смысла. Данное замещение не всегда возможно, поэтому улыбку артистов балета часто считают наигранной и неестественной, забывая о том, что знак улыбки в балете не тождественен знаку улыбки в обыденной жизни.

Знак ухмылки исполнителя присутствует при переходе от придворного танца к придворному балету. В сентиментальном балете конца XVIII века знак улыбки утверждает эмоциональный накал сценического действия. Улыбка простого человека возникает в первом русском балете на современную тему «Новый Вертер» И. И. Вальберха (1799). Значение улыбки повышается в романтическом балете XIX века. У балетмейстеров романтического направления улыбка несовместима с реальным миром, она окружена тайной. Не случайно в сцене сумасшествия Жизели заглавная героиня загадочно улыбается. Возрождение знака улыбки в контексте романтического балета предпринял М. М. Фокин. Знак улыбки использовали представители импрессионизма в балете. Им было важно передать мимолётность улыбки, хотя это приводило к измельчанию темы. Знак улыбки был перекодирован из французской живописи. В драматическом балете XX века знак улыбки отображает внутренний конфликт персонажей. В бессюжетном балете знак улыбки выражает частую смену переживаний. В симфоническом балете знак улыбки не имеет самостоятельного значения, он встраивается в систему танцевального полифонизма. В постмодернистской версии экспериментального балета знак улыбки передаётся на фоне всеобщего хаоса переживаний. Таким образом разнообразие сценических улыбок и их функций отображает основные этапы развития балета.

Улыбка как знак идентификации исполнителя становится социальной в ходе балетной коммуникации.

Н. Ю. Чернова обращается к теме улыбки в балете осторожно, предпочитая ссылаться на мнение критиков. В. В. Кудрявцева, например, в партии Одетты в «Лебедином озере» предпочла «милую» улыбку драматической сфере [16, с. 45]. К. М. Сергеев в партии Альберта выбрал «обворожительную» улыбку [16, с. 169].

Семиотический парадокс улыбки заключается в следующем: балерин учат улыбаться на публике, но нередко балерины не способны убедительно улыбаться на сцене. До конца XVIII века исполнители скрывали свои улыбки за маской. В эпоху романизма балерины танцевали с «блуждающей» улыбкой. Некоторые балерины скрывали свои улыбки по причине редких, неровных зубов. Улыбка в драмбалете появлялась редко и была сдержанной. Профессиональная «вышколенная» улыбка выглядит искусственной. В выгодном положении оказывались те исполнители, которые обладали природной улыбчивостью. Только некоторые из балерин могли «улыбаться» глазами.

Необходимо учитывать, что улыбка относится к знакам средней интенсивности. Более сильные чувства не нуждаются в этом знаке. Сам знак не вызывает эмоциональное переживание. Оно связано с отношением к смыслу знака.

Синхронизация улыбки в балете вряд ли оправдана. Старательно-одинаковые улыбки у кордебалетных ничего не добавляют к смысловому содержанию балета.

Изображение «самодовольной» улыбки у соответствующих персонажей оправдано, но лишь как демонстрация притягательности зла. Что касается понятия «ангельская» улыбка, то оно мифологизировано. С большими ограничениями «ангельская» улыбка может касаться детей, танцующих в балете. Существует мнение, что невозможно совместить улыбку и сложное техническое действие, его всегда делают с серьезным, даже напряженным лицом. Пример обратного – это те образы, которые создавала на сцене Г. С. Уланова. В балете хорошо получаются услужливые улыбки служанок. Восточным мотивам соответствует загадочная улыбка. Пример редкого случая повторения улыбки – созерцательная улыбка Будды, которая естественно повторяется у бурятских исполнителей. В балетных спектаклях периодически возникают образы правителей, но вопрос их улыбок отдается, как правило, на усмотрение исполнителей. В реальной жизни известна улыбка «в усы» И. В. Сталина. Б. Н. Ельцин долго пытался избавиться от злой улыбки.

Подобие улыбки встречается у разных животных. Э. Трамбл высказывает гипотезу: «Возможно, мы просто видим у животных те чувства, которые знаем у людей?» [15, с. 29]. В балетных спектаклях нередко приходится изображать животных и их «улыбку». В 1922 году Русский балет Дягилева представил спектакль «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», хореография Б. Ф. Нижинской. Улыбка животных создавалась за счёт лёгкого грима исполнителей. Непосредственную реакцию такая улыбка вызывает у детской аудитории. При этом решаются две разные семиотические задачи: обнаружение животного в человеке и поиск человеческого в животном.

Роль улыбки в балете анализирует В. М. Красовская. В образе Жизели А. П. Павлову отличает «спокойная» улыбка [8, с. 242]. При работе над образом Одетты Павлова менялась. Красовская проследила этот процесс по фотографиям. На разных фотографиях Павлова «почти улыбчива». Позже усиливается трагический мотив [8, с. 263].

Т. П. Карсавина отличалась «нежной улыбкой» на смуглом лице. За это ей прощали недостатки в технике [8, с. 276]. Красовская приводит отзыв Иванова из «Театра и искусства» (1906): «Милая улыбка, чудные глаза – вот что сделало успех» [8, с. 282]. Однако этого было слишком мало, чтобы стать примой.

Э. И. Вилль (1882–1941) танцевала с «одинаковой улыбкой» [8, с. 317]. Как отмечает Красовская, «мало-помалу улыбка стала принадлежностью любого выхода». Она приводит отзыв критики из «Петербургского листка» о партии богини в балете «Пробуждение Флоры»: «Не сбегаящая с уст танцовщицы улыбка – вполне подходящий атрибут богини «цветов и весны» [8, с. 318].

Первая ученица А. Я. Вагановой, О. А. Спесивцева, отличалась болезненной улыбкой. В дебюте («Раймонда») танцевала без улыбки. [8, с. 305–306]. Красовская заключает, что сама природа запретила Спесивцевой улыбаться.

У О. И. Преображенской при ее маленьком росте и мелких чертах лица улыбка просто не смотрелась. Ей прощали этот недостаток за музыкальность и безупречную технику. В. И. Мосолова была некрасивой, но умела улыбаться «глазами». Е. И. Бибер научилась «улыбаться» глазами и уголками рта.

Мужчины-танцоры улыбались реже. Красовская выделяет улыбку по-детски радостную, а не просто «белозубую» А. С. Леонтьева в главной партии балета «Эвника» [8, с. 395]. Дурашливо-странно улыбался на сцене В. Н. Стуколкин, как бы предвещая психическое заболевание. Он умер в 1916 году. П. Н. Владимиров выработал в себе жеманную улыбку, тем самым подражая В. Ф. Нижинскому.

Для исполнителей другого поколения улыбка стала еще в большей степени идентификационным знаком. С. М. Мессерер – улыбка по-восточному яркая, несколько томная. М. Т. Семенова – такой вид улыбки можно назвать торжественно-величавой. Т. М. Вечеслова – улыбка жизнерадостная. М. М. Плисецкая – победная улыбка, которая некоторых раздражала. И. А. Колпакова – улыбка красивая, но без особой одухотворённости. Н. Л. Семизорова – красивая улыбка, открывающая полоску зубов. Чувственные губы. Н. Т. Ананишвили – наивная улыбка в сочетании с припухлыми губами. А. Ю. Волочкова – сделанная улыбка на грубовато-красивом лице.

Ваганова сформулировала для себя правило: некрасивые балерины не должны много улыбаться, поэтому в «Основе классического танца» (1935)

ничего не говорить о сценической улыбке. Это правило верно лишь отчасти. В балете нельзя улыбаться слишком часто. «Некрасивых» улыбок не существует.

Особую роль улыбки в балете признавал К. Я. Голейзовский. В полном сборнике его выступлений, статей, воспоминаний есть несколько фотографий молодого балетмейстера с неизменной улыбкой. В. П. Васильева в 1927 году посетила Голейзовского в доме на Новинском бульваре. С книжного шкафа улыбался фарфоровый фавн. [5, с. 471]. В своей студии он занимался с улыбкой [5, с. 69]. В одноактном балете «Мимолетное» Голейзовский превратил музыку С. Прокофьева в улыбку улицы, но на мгновение [5, с. 453]. В номере «Мудрец» фиксирует смену улыбки [5, с. 454]. В постановке балета «Ду гиль» («Две розы») один из персонажей в первой картине «сладко улыбается» [5, с. 289]. Народные танцы эстонцев, по мнению Голейзовского, вызывают «спокойную» улыбку [5, с. 265].

Б. В. Плетнев вспоминает Голейзовского в 1970 году как человека небольшого роста, прячущего свою застенчивость в улыбке [5, с. 477]. Е. С. Максимова, В. В. Васильев увидели балетмейстера: с лысой головой, ушедшей в плечи, но у него была «широкая» улыбка [5, с. 472]. В балете «Смерч» Голейзовский вводит персонажа-танцора, обладающего «специфической» улыбкой [5, с. 149].

В балете злодей может улыбаться, но она у него кривая. Улыбка неуместна во время казней, ссоры, объяснений. В мистической коммуникации улыбка может быть знаком жребия, знаменья. Презрительная улыбка относится к стигматизирующим знакам. Возрастные балерины улыбаются поджатыми губами, и такая улыбка воспринимается как знак умудрённости.

В работе Н. И. Тарасова «Классический танец» (1971) улыбка есть нулевой знак. На большинстве фотографий, отобранных Тарасовым, исполнители со строгими лицами. На фотографии Тарасова с учениками (60-е годы) улыбается один воспитанник из восьми, тем не менее, своей индивидуальной, неповторимой улыбкой.

В этом заключается своеобразие русской улыбки в балете, которая не всем понятна. Все дело заключается в особенностях коммуникативной и ценностной систем. Русский человек не улыбается из вежливости. Он не улыбается, глядя маленьких детей или домашних животных. Умилительные улыбки считаются неискренними. Русские улыбки демонстрируют личную симпатию к другому человеку. Для поднятия настроения улыбаться не принято. Каждая улыбка должна быть обоснована.

Достойной и фактически единственной причиной для улыбки в русском обществе признается текущее положение улыбающегося. В песне В. И. Лебедева-Кумача и И. О. Дунаевского «Широка страна моя родная» (1936) есть намек на природу русской суровости. «Но сурово брови мы насупим, Если враг захочет нас сломать...».

На ценностном уровне Бог не улыбается. По канонам с улыбкой можно изображать деву Марию. В этом тоже заключен семиотический парадокс.

Всему миру известна улыбка космонавта номер один – Ю. А. Гагарина. В. Набоков в своем интервью (1969) вместо ответа на смешной вопрос поставил рот-скобку, то есть смайлик. 13 сентября 2014 года на ВДНХ состоялся праздник «Дарим улыбки». Годом ранее в России был реализован благотворительный проект «Улыбка», в рамках которого пластические хирурги устраняли дефекты губ и неба.

Значение знака улыбки в современной культуре постоянно увеличивается. Ж. Делёз сравнивает новый смысл с «кэрролловской улыбкой без кота» [6, с. 49]. С. Лифарь представляет себе «улыбающийся» город [10, с. 184]. Конечно, есть жизненные ситуации, когда знак улыбки необходим, но психологически невозможен [2, с. 155].

Балет как сложный вид искусства отображает изменения в ценностной и коммуникативной сфере концентрирования, но не так быстро, как другие виды искусства.

Лицо в спонтанном состоянии есть нулевой знак. Улыбка наделяет его знаковостью, обеспечивает переход от чувственности к смыслу. В денотативном отношении улыбка представляет мужское/женское, юное/зрелое. У женщин, молодых людей улыбка объективно встречается чаще. Улыбка нейтрализует оппозиции и продуцирует собственные смыслы. Выступая в качестве знака, улыбка соединяет означивающего и означиваемое. В коннотативном отношении улыбкой обладает каждый человек, она может отображаться во всем. Вариант усложненного знака – мысленная улыбка. Сигнальная функция улыбки в балете – наиболее распространённая. Она работает в режиме решения задач, поставленных балетмейстером. В игровой сителции происходит взаимодействие, своеобразный обмен улыбками.

Национальный язык (код) представляет собой универсальную классификацию улыбок. Улыбка в качестве имитационного знака обладает наименьшей значимостью. Оправданная сюжетом и характером персонажа, улыбка имеет важное значение и обладает широкой сочетаемостью с другими знаками. Пример с улыбкой в балете показывает, что коммуникативные и ценностные системы взаимодействуют между собой. Точных правил в отношении улыбки не существует, что затрудняет переход коммуникаций на сакральный уровень.

Функционирование улыбки в балете есть область прагматики. Для танцовщика комедий амплуа-знак улыбки обязателен. Танцовщики героического амплуа нечасто позволяют себе улыбаться, но и в этом случае улыбка не становится нулевым знаком.

В современном отечественном балете существует тенденция танцевать «с серьезным лицом». При этом улыбка становится необязательным

элементом, хотя и не утрачивает своей значимости. Эта тенденция имеет культурно-историческую природу. Русские балерины улыбаются так, потому что они русские. Эта тавтология сопровождается семиотический парадокс, выделяя в нем культурно-историческую составляющую.

### Список литературы

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма. // Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. Москва : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2002. С. 327–370.
2. *Бондарева С. К., Колесов Т. В.* Переживания (психология, семантика). Москва : МПСИ, Воронеж : Модэк, 2007. 160 с.
3. *Гачев Г. Д.* Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. Москва : Академический проект, 2007. 511 с.
4. *Гачев Г. Д.* Ментальность народов мира. Москва : Эксмо, Алгоритм, 2008. 544 с.
5. *Голейзовский К. Я.* Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Москва : ВТО, 1984. 576 с.
6. *Делёз Ж.* Логика смысла. / пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.
7. *Ильин Е. П.* Психомоторная организация человека. Санкт-Петербург : Питер, 2003. 384 с.
8. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2: Танцовщики. Москва : Искусство, 1971. 456 с.
9. *Кристева Ю.* Семиотика: исследование по семанализу. Пер. с фр. Э. А. Орловой. Москва : Академический проект, 2015. 285 с.
10. *Лицарь С.* Танец: Основные течения академического танца. Москва : РУТИ-ГИТИЗ, 2014. 233 с.
11. *Маслов В. А.* Лингвокультурология. Москва : Академия, 2001. 208 с.
12. *Почепцев Г. Г.* Русская семиотика. Москва : Рефл-бук; Киев : Ваклер, 2001. 768 с.
13. *Садохин А. П.* Межкультурная коммуникация. Москва : Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. 288 с.
14. *Степанов Ю. С.* Константы : Словарь русской культуры. Москва : Академический проект. 2004. 992 с.
15. *Трамбл Э.* Краткая история улыбки. Москва : АСТ, Санкт-Петербург : Астрель-СПб, 2007. 285 с.
16. *Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой. Москва : Искусство, 1972. 191 с.

# ХУПТАКРАУ – ИГРА, СОХРАНИВШАЯ ТРАДИЦИИ ДРЕВНОСТИ

УДК 008 : 39

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-35-46>

## **Александр Сергеевич СИДОРЕНКО,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры физической культуры и спорта Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения. Санкт-Петербург, Российская Федерация, e-mail: sidspb@mail.ru

*Аннотация:* В данной работе рассматриваются особенности развития игры в ножной мяч в странах Азиатско-Тихоокеанского региона на примере древнеяпонской игры кемари, её история, основные правила и традиции. Анализируются причины популярности национальных видов футбола в странах Востока в сравнении с футболом классическим европейским с учётом местных традиций, религиозных особенностей, культуры. Проводятся исторические параллели между древними и современными вариантами игры. Самобытность национальных восточных игр в ножной мяч имеет глубокие исторические корни, основанные на особенностях древневосточной философии спорта, религии и неукоснительном почитании традиций, сохранение которых стало возможно, в том числе, и благодаря изолированности региона и ограниченном влиянии на него европейской культуры. Одна из наиболее популярных в настоящее время игр в ножной мяч у азиатской молодежи – хуптакрау – является, с небольшими преобразованиями, приемницей древней японской игры кемари, и сумела сохранить её основные техники, дух единства и уважительного отношения друг к другу. Для японцев кемари – это не просто спортивная игра в мяч, это история, связанная с различными культурными и религиозными традициями прошлого, которую местные жители сумели сохранить в своей исторической памяти и тщательно оберегают. По сравнению с европейским средневековым футболом – массовым, примитивным, грубым и диковатым, – в Японии всегда подчёркивался высокий интеллектуальный уровень играющих, а сама игра воспринималась больше как искусство, чем спорт.

*Ключевые слова:* кемари, хуптакрау, разновидности футбола, Япония, Юго-Восточная Азия.

*Для цитирования:* Сидоренко А. С. Хуптакрау – игра, сохранившая традиции древности // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 35–46. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-35-46>

## **HOOPTAKRAW – A GAME THAT HAS PRESERVED THE TRADITIONS OF ANTIQUITY**

**Alexander S. Sidorenko**, CSc in Pedagogy, Associate Professor at Department of Physical culture and sport, Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Saint Petersburg, Russian Federation, e-mail: sidspb@mail.ru

*Abstract:* This work examines the features of the development of the football games in the countries of the Asia-Pacific region on the example of the ancient Japanese Kemari game, its history, basic rules and traditions. The reasons for the popularity of national types of football in the countries of the East are analyzed in comparison with classic European football, taking into account local traditions, religious characteristics, culture.

Historical parallels are drawn between ancient and modern versions of the game. The identity of the national oriental football games has deep historical roots based on the peculiarities of the ancient Eastern philosophy of sports, religion and strict reverence for traditions, the preservation of which became possible, among other things, due to the isolation of the region and the limited influence of European culture on it. One of the most popular football games among Asian youth at the moment – hooptakraw is, with a few transformations, the successor of the ancient Japanese game Kemari, and managed to preserve its basic techniques, the spirit of unity and respect for each other. For the Japanese, Kemari is not just a sports ball game, it is a story associated with various cultural and religious traditions of the past, a cult that the locals have managed to preserve in their historical memory and carefully protect. Compared to European medieval football, massive, primitive, rude and wild, Japan has always emphasized the high intellectual level of the players, and the game itself was perceived more as an art than a sport.

*Keywords:* Kemari, Hooptakraw, varieties of football, Japan, Southeast Asia.

*For citation:* Sidorenko A. S. Hooptakraw – a game that has preserved the traditions of antiquity. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 35–46. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-35-46>

Путешествуя по странам Юго-Восточной Азии, замечаешь, что среди молодёжи очень популярны игры, участники которых играют в мяч ногами, и которые при этом по своей сути очень отличаются от классического футбола. Считается, что футбол, самая популярная и раскрученная игра на планете, не должна иметь себе равных среди спортивных игр, в которых техника владения и обработки мяча при помощи ног является определяющей [11]. Однако, что касается Азиатско-Тихоокеанского региона, это утверждение не совсем верно. Несмотря на достаточную популярность на Востоке классического футбола, своё положение доминирующей игры он занимает далеко не везде.

В странах Юго-Восточной Азии, в Индонезии, на Филиппинах молодых людей в свободное время чаще можно увидеть за такими забавами как сепактакрау, – игра в ножной мяч через бадминтонную сетку, или хуптакрау, цель которой – забить мяч в подвешенное над площадкой гнездо, состоящее из трех соединённых обручей [9]. Популярность данных игр настолько высока, что они входят в программу престижных Азиатских игр, второго по значимости спортивного события в данном регионе после Игр Олимпийских [1]. Делаются даже робкие попытки предложить сепактакрау и хуптакрау к включению в программу Олимпиады [17]. Только чтобы стать олимпийским видом спорта, он должен активно развиваться как минимум в 75 странах на 4 континентах [23]. Однако этого в настоящее время не происходит, так как на других континентах эти азиатские игры не понимают, считая их скучными, и соответственно, они не находят там нужного распространения.

Чтобы понять феномен популярности национальных азиатских игр в ножной мяч, следует обратиться к истории и рассмотреть в первую оче-

редь период зарождения данных игр, социальную среду играющих, культурные особенности и традиции, религиозные факторы, определяющие цели игры, наконец, взгляды на вопросы физического воспитания молодежи в целом, всё то, без чего невозможно представить себе любую спортивную деятельность.

Данное исследование интересно ещё и потому, что аналогичные футболу игры в разные исторические периоды появлялись в разных частях нашей планеты, в древнем Египте, странах Ближнего Востока, доколумбовой Америке, но по разным причинам везде, кроме Восточной и Юго-Восточной Азии, утратили свои традиции, практически забыты и не культивируются в настоящее время [3].

Важное отличие сепаккрау и хуптакрау от классического футбола заключается в том, что упомянутые игры являются бесконтактными, проводятся на площадках небольшого размера и предполагают совершенную технику владения мячом без проявления силовых способностей и больших перемещений по площадке. Таким образом, игрокам нет необходимости акцентировать своё внимание на развитии физических качеств силы и выносливости, а следует сосредоточиться на совершенствовании технического мастерства, координации и улучшения подвижности в суставах. Отсутствие плотных, а часто жёстких и даже грубых контактов с соперниками, свойственных футболу классическому, делает игру азиатов спокойной, совсем не агрессивной, миролюбивой и интеллигентной.

Стиль игры в хуптакрау очень напоминает стиль древнеяпонской игры кемари, первые достоверные сведения о которой относятся к городу Нара и датируются примерно 644 годом нашей эры, что было отмечено в «Нихон сёки», одном из древнейших письменных памятников Японии, подробно повествующем о жизни страны того времени [8].

Задача игроков в кемари состояла в том, чтобы, стоя в круге, удерживать мяч в воздухе более длительное время, касаясь его любой частью тела, за исключением рук – головой, ступнями, коленями, спиной, или – в альтернативных версиях игры – ещё и локтями. Игроку разрешалось подбрасывать мяч в воздух столько раз, сколько он захочет, перед тем, как передать его другому игроку, что требовало высокого уровня мастерства в обработке мяча [7]. Чтобы не допустить касания мячом поверхности площадки, игроки в основном использовали жонглирование мяча ногами и передачи партнеру [6].

Изначально кемари не был видом спорта, в котором игроки или команды соревнуются друг с другом. Цель кемари, наоборот, состояла в работе единой команды, все члены которой должны были помогать и поддерживать друг друга ради достижения единой цели. Несмотря на то, что основной вклад в успех команды вносила совокупная индивидуальная техника каждого игрока, точность передач мяча и коммуникация игроков друг с другом

являлись крайне важными элементами игры, поэтому командное взаимодействие её участников ценилось не меньше индивидуального [19]. Кемари носила подчёркнуто представительский и церемониальный характер.

Философия кемари разительно отличалась от философии европейского футбола, в различных версиях которого, начиная с глубокой древности (эпискирос, гарпаступ), в Средневековье (кальчо) и до конца XIX века (регби, английский футбол) предполагалось жесткое, а часто жестокое противостояние двух команд на поле большого размера с большим количеством игроков в каждой команде (от 11 до 27) по примитивным правилам; где в процессе игры допускались подножки, захваты игроков команды противника, атаки не владеющих мячом игроков с использованием приёмов борьбы и кулачного боя, что предполагало высокую степень травматизма. Целью того футбола было любым способом забить, занести или затолкать мяч за зачетную линию (в ворота, в город) команды противника. При этом игрокам разрешалось играть в мяч как ногами, так и руками [16].

В отличие от относительно тяжелого футбольного мяча игры в кемари проходили лёгким 130–150-граммовым мячом диаметром 8 дюймов, называемым *Мари*. Мяч сшивали из оленьей шкуры, шерсть которой была обращена внутрь, а кожа снаружи. При изготовлении мяч наполняли ячменными зёрнами, чтобы придать ему определенную форму. Затем зёрна удаляли и скрепляли его лентой из лошадиной кожи и набивали опилками. Диаметр мяча составлял около 25 сантиметров. Позже мячи стали покрывать яичным белком и дополнительно посыпать белой пудрой для лица, смешанной с клеем, или коптить до более темного цвета на огне из сосновых иголок. Мяч тёмного цвета символизировал солнце, а шар белого цвета – луну, что соответствовало концепции Инь-Ян [24].

Игрока, бьющего по мячу, называли *Марьяши*. Хороший марьяши всегда облегчал партнёру управление мари, подавая его мягким плавным касанием ноги и удерживая мари в воздухе.

В кемари существовали игровые приемы, по которым оценивались играющие, и которые были отличительными маркерами опытных игроков. К таким приемам относились: *Нобиаши* – умение дотянуться до мяча, падающего с большого расстояния; *Каэриаши* – искусство не принимать уходящий от центра площадки мяч, стоя спиной к центру площадки, а умение поймать опускающийся за спину мяч, чтобы он покатился вниз по телу, стоя лицом к центру площадки; *Ми ни су мари* – искусство поглощения всей силы мяча верхней частью тела и управления им так, чтобы он скатился к ноге [21].

Считалось, что идеальный удар по мячу в кемари должен иметь умеренное вращение, издавать чистый звук, похожий на вращение японского барабана цудзуми, и перемещаться на оптимальной высоте, быть не слишком низким или слишком высоким.

Кроме непосредственного владения совершенной техникой и стратегией игры, игроки в кемари должны были обращать внимание на правильную осанку и выпрямленное тело, быстроту и точность движений, сохранение древних «традиций» (кодзитсу) и этикета этого вида спорта.

Уровень мастерства определялся цветом костюмов, которые носят игроки.

В IX веке игроки в кемари были изображены одетыми в харигину или охотничьи снаряжения. К XIII веку появилась стилизованная церемониальная одежда ярких тонов, дополненная характерной высокой черной шляпой придворного *Хэйана*. Игроки одевали специальную обувь из кожи, которую привязывали к голеним специальными шнурами. За пояс игрока был заткнут веер, чем больше рёбер он содержал, тем выше был ранг игрока. Игрок, занимающий самый высокий ранг, стоял ближе всех к сосне, которую высаживали в одном из углов площадки [24]. Особые требования к одежде предъявлялись к высшей знати, которая носила официальные головные уборы, яркие кимоно и специальную обувь, которая, возможно, была предшественницей современных футбольных бутс.

В противопоставлении кемари – известные нам картины художников, изображающие средневековый европейский футбол, напротив, показывали игроков в грязной и рваной одежде, валяющихся в грязи и не особо деликатно относящихся друг к другу [12]. Различия заметны также в манерах поведения и одежде зрителей, наблюдавших в то время за играми в футбол и кемари.

В кемари играли на квадратном ровном земляном поле размером 6-7 метров, называемом *Кикучубо*, во всех углах которого были посажены деревья. Примерно к 980 году появилось упоминание об особых деревьях, которые аристократы выращивали в определенных местах в своих садах, чтобы держать постоянное поле для игры. Деревья также выращивались в горшках в качестве маркеров высоты. Четырьмя деревьями, использовавшимися для разметки поля, обычно были вишня, клен, ива и сосна. Поле, отмеченное четырьмя соснами, было зарезервировано только для проведения игр при дворе. Деревья подстригались таким образом, чтобы мяч мог падать сквозь ветви дерева разными и сложными способами (см. рис. 1).

Использовавшееся вспомогательное оборудование для игры включало жалюзи для защиты от солнца, шести для извлечения мяча, запутавшегося в ветвях деревьев, и сетки для извлечения мячей из-под веранд или с крыши.

В кемари играли в течение всего года, хотя наиболее подходящим сезоном для игры считалась весна. Игра сопровождалась рядом религиозных ритуалов, таких как помещение мяча в развилки деревьев и произнесение молитв с ним у алтаря [20].



Рис. 1. Игра в кемари (Рито Акизато, 1799 год)

Широко распространено мнение, что кемари мог произойти от китайской игры Чжу-ке, о чем свидетельствуют одинаковые иероглифы Чжу, что означает «бить по мячу ногами», и Чу, что можно напрямую перевести как «мяч, сделанный из кожи и набитый тряпками или морскими губками». Однако иероглифы отражают скорее общий смысл происходящего: играть ногами в мяч [16].

В древнекитайском варианте игры, который, по некоторым сведениям, появился еще в 2500 году до нашей эры, задача играющих состояла в том, чтобы перебить мяч через отверстие диаметром примерно 60–80 см в сетке высотой около 4 метров, разделяющей игровую площадку на две равные части. То есть, несмотря на очевидную схожесть – умение удерживать мяч в воздухе и совершать удары и передачи мяча на точность на ограниченном участке дистанции – существенные различия все же имелись. Так в Чжу-ке предполагалось участие двух команд, то есть игра подразумевала соперничество, в то время как кемари считался по большей части показательным видом спорта [15].

Высказываются некоторые предположения о том, что правила и суть игры в кемари чем-то напоминают древнюю версию сепактакрау, смысл которой был очень похож на кемари и заключался в удержании в воздухе легкого мяча, сделанного из плетеного ротангового тростника. Однако пер-

вые сведения о сепактакрау у европейцев появляются только в XIII веке благодаря путешественнику Марко Поло, а местные исторические хроники о времени появления сепактакрау и его возможном влиянии на зарождение кемари умалчивают, поэтому официально данную теорию нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть [9].

Также нет данных о влиянии на кемари корейской версии футбола Чукку периода Силла (57 год до н. э. – 935 год н. э.), в которую играли дворяне и солдаты мячом, сделанным из рисовой соломы [2].

Очевидно, что на кемари и остальные восточно-азиатские игры в ножной мяч большое влияние оказали религиозные взгляды конфуцианства, даосизма и буддизма, а также традиционной восточной философии, в основном древнекитайской. Согласно им физические упражнения и спорт являлись одним из важнейших лекарственных средств, которые должны были играть важную роль в поддержании здоровья и регулировании основных функций организма, чтобы дать необходимый запас энергии. В основе спортивной подготовки Востока были заложены упражнения, направленные на поиск «золотой середины» и гармонии между человеком и природой [22].

Восточная система физических упражнений изначально была нацелена на укрепление тела и самосовершенствование через структуру двигательных действий, имитирующих различные движения животных, отличающиеся статическим и динамическим равновесием, твердостью и мягкостью двигательных действий и выполняемые с различными темпо-ритмовыми характеристиками. Кроме достижения физической силы важно было добиться красоты и привлекательности спорта через овладение тонкими искусными движениями тела [14]. Поэтому в кемари мы видим движения спокойные, размеренные, неторопливые.

В Европе же физическая подготовка имела сугубо прикладной характер, нацеленный исключительно на развитие основных физических качеств, и предполагала соревновательный характер; а в сущности физических упражнений преобладал рациональный подход – совершенствование своего тела и улучшение функционирования сердечно-сосудистой и других систем организма [4].

Разница между кемари и средневековым европейским футболом выражается также в функциональном значении игры. Грубые и жестокие европейские гарпастум или кальчо проводились в целях подготовки воинов и в качестве развлечения простолюдинов, а кемари – игра высшего общества – подразумевала исполнение религиозных и магических ритуалов. Основная задача европейского спорта – совершенствование человека через соревнование друг с другом, восточного – через преодоление себя.

В начале своего развития кемари не рассматривалась как игра интеллигентов, что, в частности, косвенно подтверждается высказываниями древ-

неяпонской писательницы Мурасаки Сикибу, жившей в конце X – начале XI в., которая в своём всемирно известном романе-моногатари «Повесть о блистательном принце Гэндзи» прокомментировала её следующим образом: «Кемари вряд ли можно назвать величественным видом спорта, он довольно шумный и грубый, но, в конце концов, многое зависит от того, где и кто в него играет» [10].

Однако в период Хэйан (794–1192) игра была обязательной для придворной знати, а в период Камакура (1192–1333) кемари была популяризирована самураями и к началу XIII века превратилась в высокоразвитый вид спорта со стандартизированными правилами. В игре стали принимать участие 8 игроков, были определены разрешенные виды ударов.

Официальные игры в кемари посещали правящие и ушедшие в отставку императоры и знатные придворные. К эпохе Эдо (1603–1867) популярность игры вышла за рамки самураев и охватила горожан и богатых землевладельцев: кемари стала массовым видом спорта. Наибольшего расцвета кемари достигла в период между X и XVI веками, это был спорт, который вдохновлял писателей и поэтов, служил темой светских разговоров в обществе.

Ко второй половине XIX века кемари стал терять свою привлекательность для широкой публики, к большому неудовольствию императора Муцухито, который надеялся сохранить традиции благородного двора Японии, основав «Ассоциацию сохранения кемари» [19].

Где-то в середине XX века древняя японская игра кемари трансформировалась в игру хуптакрау, суть которой практически не изменилась, но значительно усложнились правила. В хуптакрау появилось гнездо, состоящее из трех обручей, в которое нужно забивать мяч одним из восьми разрешенных способов. Причём каждый игрок может использовать один вид удара только один раз.

Основные виды ударов по мячу, распространенные в кемари в древности, являются сегодня базовой техникой хуптакрау (см. табл.) [13].

Даже не особо разбирающимся в футболе очевидно, что некоторые из перечисленных в таблице ударов являются очень сложными и подвластны только истинным профессионалам. Видео игр лучших хуптакрауистов планеты подтверждают, что техника владения мячом у многих из них по своей лёгкости, элегантности, точности ударов и передач превосходит уровень подготовки многих профессиональных футболистов. Этому способствуют и антропометрические особенности азиатских народов, представителей которых отличает невысокий рост, низкое соотношение ИМТ, меньшее содержание подкожного жира, астенический тип телосложения, легкая структура костей, большая эластичность мышц, более длинные в сравнении с европейцами конечности [5].

Табл. Основные виды ударов в современном хуптакрау

№	Сложность	Описание удара	
1	Простые		<b>Insidekick</b> – удар по мячу вверх внутренней стороной стопы
2			<b>Headerkick</b> – удар по мячу головой
3			<b>Kneebump</b> – удар мяча вверх верхней частью бедра (коленом)
4	Средней сложности		<b>Shoulderthrust</b> – удар по мячу плечом
5			<b>Outsidekick</b> – удар по мячу внешней стороной стопы
6	Сложные		<b>Flyingclipper</b> – скрестный удар по мячу в прыжке сзади внутренней стороной стопы
7			<b>Blindsolekick</b> – удар подошвой
8			<b>Tokick</b> – удар по мячу вверх тыльной стороной стопы

Однако следует иметь в виду, что азиатские игроки выполняют движения практически на месте, лёгкий мяч перемещается на небольшой скорости, и у них соответственно гораздо больше времени на принятие решения и есть возможность сконцентрироваться на технике (рис. 2).

При контакте с тяжелым футбольным мячом игроки должны прикладывать определённые усилия и иметь хорошо развитые мышцы ног, в хуптакрау для перемещения лёгкого ротангового мяча требуется лишь небольшое касание его, что делает европейский футбол более силовым и тяжеловесным, а азиатское хуптакрау – более легким и артистичным.

Британский футбол дошёл до Японии в конце XIX века, но по-настоящему приобрел свою популярность только в конце века XX.



Рис. 2. Игра хуптакрау (Prince Cup 2014 – Hoop Takraw)

Что касается кемари, то сегодня в него играют в основном в синтоистских святилищах, таких как храм Симогамо и храм Танзан и во время фестивалей с подчёркнуто культурно-религиозным подтекстом. Участники игры одеваются в исторические костюмы периода Хэйан, во время которого игра была популяризована.

В районе Асука-Нара была возрождена соревновательная версия древней игры, в которой две команды из 6 человек перебрасывают мяч через канат, не давая ему упасть на землю. Чтобы быть как можно более аутентичными, как в древние времена, современные игроки используют кожа-

ный мяч, набитый оленьим мехом, который издает глухой звук при сильном ударе, и носят одежду эпохи Нара [18].

Кемари на протяжении веков не утратила своей популярности, дошла до нас практически в неизменном виде и востребована азиатской молодёжью в настоящее время. Этому способствовали восточное умение сохранять и уважать традиции предков, основные религии востока, которые не запрещали, а наоборот поддерживали занятия физическими упражнениями, а также подчёркнуто уважительное отношение к игре широких масс населения больше как к искусству, чем к спорту, высокий интеллектуальный уровень играющих. Кемари полностью отражает философию восточного понимания физической активности, в которой ценится точность и размеренность движений, умение концентрироваться на конкретном двигательном действии и управлять своим телом.

### Список литературы

1. Азиатские игры. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Азиатские\\_игры](https://ru.wikipedia.org/wiki/Азиатские_игры)
2. Бусик К. Самкук саги. Летописи Силла. Москва : Восточная литература, 2001. 202 с.
3. Валь А. История футбола. Москва : АСТ, 2003. 144 с.
4. Голощапов Б. Р. История физической культуры и спорта : Учеб. пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. Москва : Академия, 2001. 312 с.
5. Даттон Э., Линн Р. Раса и спорт. Эволюция и расовые различия спортивных способностей. Москва : Икс-Хистори, 2018. 352 с.
6. Кемари. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kemari>
7. Мендот И. Э. О., Мендот Э. Э. О., Мендот Э. Э. О., Монгуш В. Б. О. Этнокультурные игры «тевек» и «кемари» и их отличительные черты. Высшая школа : научные исследования. Сборник научных статей по итогам работы Межвузовского научного конгресса (г. Москва, 23 ноября 2019 г.). Том 2. Москва : Инфинити, 2019. с. 111–115.
8. Нихон сёки – Анналы Японии: В 2 т. / Пер. и коммент. Л. М. Ермаковой и А. Н. Мещерякова. Т. 1. Свитки I–XVI. Санкт-Петербург : Гиперион, 1997. 496 с.
9. Сидоренко А. С. Сепактакрау. Практическое руководство. Санкт-Петербург : ГУАП, 2006. 16 с.
10. Сикибу М. Повесть о Гэндзи: в 3 томах. Т. 1. Санкт-Петербург : Гиперион, 2010. 592 с.
11. Список самых просматриваемых телетрансляций. URL: [https://wikidea.ru/wiki/List\\_of\\_most-watched\\_television\\_broadcasts#List](https://wikidea.ru/wiki/List_of_most-watched_television_broadcasts#List)
12. Футбол в европейской живописи. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Футбол\\_в\\_европейской\\_живописи](https://ru.wikipedia.org/wiki/Футбол_в_европейской_живописи)

13. Хуптакрай URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хуптакрай>
14. *Chang C.* Discrimination of Sports Values of People First and Humanism – Comparative Perspective of Chinese and Western Philosophy. *Striking: Sports Forums* 9 (2014): Pp. 6–8.
15. *Collins T.* How football began: a global history of how the world's football codes were born. London. Routledge, 2019. 219 p.
16. Cuju. URL: [https/en.wikipedia.org/wiki/Tsu%27\\_Chu](https/en.wikipedia.org/wiki/Tsu%27_Chu)
17. *Ishak F.* Working on Olympic status for sepak takraw. URL: <https://www.nst.com.my/sports/others/2021/06/699135/working-olympic-status-sepak-takraw>
18. *Guttmann A., Thompson L. A.* Japanese sports: a history. University of Hawaii Press. 2001. Pp. 26–27.
19. Kemari. URL: <https://sengokudaimyo.com/kemari>
20. Kemari or Mari Koju. URL: <http://www.traditionalsports.org/traditional-sports/asia/kemari-or-mari-koju-japan.html>
21. Kemari: The earliest form of football played in ancient Japan. URL: <https://heritageofjapan.wordpress.com/2011/10/04/kemari-the-earliest-form-of-football-played-in-ancient-japan>
22. *Mishra S. K.* Chinese Traditional Sports: Introduction to Chinese culture. 2020. 66 p.
23. Olympic charter. International Olympic Committee. Lausanne, 17 July 2020. 103 p.
24. *Witzig R.* The Global Art of Soccer. CusiBoy Publishing. 2006. 500 p.

# АТОМИЗАЦИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-47-53>

**Максим Сергеевич ЕРЕМЕЕНКО,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: svet1601@yandex.ru

*Аннотация:* В статье рассматривается проблема атомизации информационного сознания в контексте информационной политики. Атомизация информационного массового сознания может затруднить доступ отдельных лиц к точной и надежной информации. Создается востребованность информационной политики, способствующей прозрачности и открытому доступу к информации. Атомизация информационного сознания также может иметь последствия для конфиденциальности и безопасности. При таком большом количестве информации, которая передается и распространяется в интернете, люди могут подвергаться риску компрометации своей личной информации. Информационная политика должна решать эти проблемы путем разработки правил, защищающих конфиденциальность и безопасность людей.

Обучение медиаграмотности может помочь людям развить навыки и знания, необходимые для критической оценки информации и понимания более широкого контекста, в котором она представлена. Атомизация может привести к распространению ложной информации и дезинформации, что может иметь серьезные социальные последствия. В информационной политике предусматривается ответственность отдельных лиц и организаций за распространение ложной или вводящей в заблуждение информации. Решение проблемы атомизации информационного сознания связано с продвижением медиаграмотности, защитой конфиденциальности и безопасности, обеспечением доступа к точной и надежной информации, а также привлечением отдельных лиц и организаций к ответственности за распространение ложной или вводящей в заблуждение информации.

*Ключевые слова:* атомизация информационного сознания, информационная политика, дезинформация, медиаграмотность, конфиденциальность.

*Для цитирования:* Еремеенко М. С. Атомизация информационного сознания в современном обществе // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 47–53. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-47-53>

## ATOMIZATION OF INFORMATION CONSCIOUSNESS IN MODERN SOCIETY

**Maxim S. EREMEENKO,** Postgraduate student at the Department  
of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: svet1601@yandex.ru

*Abstract:* The article deals with the problem of atomization of information consciousness in the context of information policy. The atomization of information mass consciousness

can make it difficult for individuals to access accurate and reliable information. There is a demand for an information policy that promotes transparency and open access to information. The atomization of information consciousness can also have implications for privacy and security. With so much information being shared and shared online, people can be at risk of having their personal information compromised. Information policy should address these issues by developing rules that protect people's privacy and security.

She also emphasizes the importance of media education in information policy. Media literacy training can help people develop the skills and knowledge needed to critically evaluate information and understand the broader context in which it is presented. Atomization can lead to the spread of false information and misinformation, which can have serious social consequences. Information policy addresses these issues by developing rules that make individuals and organizations liable for the dissemination of false or misleading information. Addressing these challenges requires a multifaceted approach that includes promoting media literacy, protecting privacy and security, ensuring access to accurate and reliable information, and holding individuals and organizations accountable for spreading false or misleading information.

*Keywords:* atomization of information consciousness, information policy, disinformation, media literacy, privacy.

*For citation:* Eremeenko M. S. Atomization of information consciousness in modern society. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 47–53. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-47-53>

В современном мире при наличии средств массовой информации, удобному и быстрому доступу к любой информации и к социальным сетям возникают новые проблемы, которые требуют внимания и решения. Создаётся и уязвимость к информационным атакам, которые могут быть направлены на согласованность общества. В обществе создаются отдельные – атомизированные группы. В них противоречащая и неправдивая информация закрепляется и становится современным мифом, который такие группы людей могут воспринимать как подтвержденную информацию или информацию, не требующую подтверждения.

В настоящее время многие люди все более открыты для изучения новых, нетрадиционных способов подхода к проблемам и их решения. Это означает, что они не всегда могут полагаться на традиционные методы и формы знаний, которые передавались из поколения в поколение. Вместо этого они могут обращаться к инновационным источникам информации, таким как технологии, социальные сети и другие нетрадиционные платформы.

В результате накопленный опыт предыдущих поколений может перестать быть столь ценным для руководства современными решениями и действиями. На самом деле это может потенциально помешать прогрессу, если на него слишком сильно полагаться. Вместо этого новая информация и данные, собранные из этих инновационных источников, могут предоставить свежие взгляды и идеи, которые можно использовать для принятия более обоснованных решений.

Важно отметить, что это не означает, что традиционные формы знаний и опыта больше не действительны или не важны. Скорее, это просто означает, что их может потребоваться дополнить или углубить с помощью других источников информации, чтобы обеспечить максимальную эффективность и информированность принятия решений и действий. Принимая как традиционные, так и инновационные подходы, мы можем создать более полное и всестороннее понимание окружающего мира. Умение оперировать большими объемами и потоками информации становится наиболее востребовано и оказывает значительное влияние не только на информационную политику, но и на другие сферы жизни, на предпринимательскую деятельность и на частную жизнь в том числе [2].

Если возникает потребность в получении новых сведений – с помощью интернета возможно получить её, не вступая в прямую коммуникацию с обществом. На основе этого формируется атомизация в обществе. При этом рекламные тенденции заключаются часто в присвоении человеку желания к получению определённой информации, не зависящей от реальных интересов, а соответственно, и мотивацию к её поиску и возможность получить нужные сведения, на это нацелены и алгоритмы в выдаче информационных материалов для поддержания интереса пользователей к своим платформам.

Выдача материалов на основе алгоритмов и поддержание внимания пользователей, создание атомизированных сообществ влекут за собой снижение критического восприятия многочисленным повторением, софистикой и различными фактами, не всегда относящимися к конкретному вопросу. Также на это влияет и ведение информационной тенденции и внимания к частным событиям, не отражающим реальную картину – почему произошло одно событие, но не ситуация по общей теме. Однако эмоциональный окрас информации будет создан на поддержание негативного восприятия сведений по схожей тематике.

Атомизация коллективного сознания – это процесс, в ходе которого люди становятся все более изолированными и отсоединенными друг от друга, что приводит к разрушению чувства общей цели и идентичности, которое характеризует здоровое общество. Это явление может проявляться по-разному, в том числе включая фрагментацию социальных групп, распад традиционных институтов, эрозию коллективной памяти и акцент на индивидуализме. Эти тенденции могут привести к нарушению чувства общей идентичности и цели, что необходимо для здорового функционирования общества.

Социальная атомизация относится к разрыву социальных связей и общественных связей, в результате чего люди чувствуют себя оторванными друг от друга и общества в целом. Этот вопрос изучается социологами и культурологами на протяжении десятилетий, и различные ученые исследу-

ют его влияние на филантропию, управление и межличностное общение. Социальную атомизацию часто связывают с такими факторами, как рост индивидуализма, утрата общности и фрагментация знаний. Ее последствия можно увидеть в снижении уровня доверия, времени, проводимом с соседями, и социальной активности. Чтобы решить эту проблему, люди и сообщества должны работать над тем, чтобы заново изобрести свой подход к миру и уделить первоочередное внимание восстановлению социальных связей.

Кроме того, последствия атомизации массового сознания ведут и к уязвимости к информационно-психологическим операциям. Создаются возможности для добавления в общую картину мира несуществующих и поддельных фактов, а также для других способов намеренного воздействия на эмоциональное состояние людей в информационном поле или на их общее восприятие мира вокруг.

Информационно-психологические атаки зачастую используют массовое продвижение частных негативных случаев (например, упал самолёт, это касается всех самолётов), такая информация может быть установлена в массовом сознании, при нахождении каждого человека в атомизированном состоянии, как один из элементов в мозаике, собранной из отдельных информационных элементов с ярко выраженной эмоциональной окраской. Существуют способы опровержения методом выведения общей информации по этой частной теме (фото, видео и статистика использования других самолётов в той же сфере), которые не всегда получают должный охват для подавления информационной атаки.

На мозаизацию информационного массового сознания влияет и реклама, продвигаемая в социальных сетях и мессенджерах. Эти платформы предназначены для привлечения внимания своих пользователей, и реклама является основным инструментом, используемым для достижения этой цели.

Рекламодатели создают эмоционально заряженный контент, чтобы вызвать отклик у зрителей, затем этот ответ можно использовать для продвижения определенного продукта, услуги или идеи. Алгоритмы социальных сетей также предназначены для усиления эмоционально окрашенного контента, а это означает, что эмоционально окрашенные данные часто получают больше внимания и вовлеченности, чем другие типы контента.

Пользователи получают доступ к узкому кругу информации, которая соответствует их ранее существовавшим убеждениям и эмоциям. Это может привести к искаженному представлению о реальности, когда информация фильтруется на основе эмоциональных реакций, а не объективного анализа.

Кроме того, рекламодатели могут манипулировать информацией, которой подвергаются пользователи путем стратегического таргетинга своей рекламы. Это означает, что зрители могут не знать о важной информации,

которая имеет отношение к их интересам или убеждениям, но которая не продвигается рекламодателями.

Роль рекламы в социальных сетях и мессенджерах является важным фактором мозаичности информационного массового сознания. Принимая это во внимание, индивиды должны критично относиться к информации, которую они потребляют, и искать различные источники, чтобы расширить информацию, которой они обладают.

Существует возможность по уменьшению уязвимости информационного поля в обществе – в побуждении пользователей социальных сетей переходить к обсуждению текущих и рабочих тем с привязкой определённой информации массового инфополя и выстраиванию в более приближённой к людям сфере. Повышение доли профессионального и общебытового общения вместо преобладания кратковременных тенденций.

Человек в атомизированном обществе принимает интраполитические решения, то есть решения, касающиеся его личной жизни и управления собой ради самоустройства, и отказывается от членства в объединяющем людей политическом целом. Автономия индивида ставится выше моральных обязательств и социальных отношений. Исчезает чувство ответственности не только за другого, но и за себя [1].

Человек в погоне за своей «индивидуальностью» становится все более оторванным не только от общества, но и от традиционных ценностей, менталитета и культуры, присущих этому обществу. Однако, отдаляясь от общества, индивид ослабляет его, делает его и себя более уязвимыми для манипуляций и давления извне, ослабляет его мобилизационный потенциал [3].

Кроме того, в сегодняшнюю цифровую эпоху потребление информации стало неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. Важно развивать культуру ответственного потребления информации.

Одним из ключевых компонентов культуры потребления информации является критическое мышление. Необходимо уметь оценивать источники информации и анализировать контент, чтобы определить его достоверность, актуальность и точность. Это требует от нас способности быть открытыми, любопытными и готовыми рассмотреть разные точки зрения.

Еще одним важным аспектом является способность отфильтровывать шум и фокусироваться на наиболее ценной для нас информации. Имея так много доступной информации, легко перегрузиться и отвлечься, но отдавая приоритет информации, которая наиболее актуальна для наших интересов и целей.

Кроме того, формирование культуры потребления информации включает в себя выработку хороших привычек в отношении того, как мы потребляем информацию. Это может быть выделение определенного времени для чтения, систематизация информации, а также поиск различных источников информации для расширения кругозора.

Формирование культуры потребления информации на определённом уровне даст стимул к избирательности в источниках, снижении уровня доверия к таким источникам, которые раскрывают суть в однобоком, эмоционально-окрашенном виде, но не дают полные сведения.

Также выход из мозаичной картины мира может быть и при получении обобщающих сведений или опровержении отдельной информации при активной коммуникации внутри общества. Передача одних сведений через знакомых в мессенджерах усугубляет атомизацию массового сознания внутри общества, а её обсуждение – напротив – продвигает более полную картину мира или видение отдельно взятой ситуации в информационном пространстве. При этом для формирования пространства общения и потребления информации требуется работа над доступом к соответствующему общению. Это обусловлено высоким уровнем информационно-психологических угроз в тематике, вызывающей наиболее яркие эмоции, чаще всего негативные, при использовании социальных сетей и мессенджеров.

Помимо этого мозаизация коллективного сознания происходит и на основе однобокого отображения сведений в средствах массовой информации, поскольку значительная часть источников стремится к привлечению наибольшего охвата читателей, создавая «кричащие» заголовки на основе обсуждаемых тем в сети и при очном общении. Такие заголовки нередко способствуют искажению действительной информации и формированию неправильной картины для читателей. Такие искаженные данные не всегда сходятся с реальностью и ведут к усугублению мозаизации.

Культура коллективного потребления информации не только способствует лучшему общению, но и способствует формированию принципов референтного восприятия. Это означает, что люди могут рассматривать информацию через призму ссылок, проводя связи между различными фрагментами информации и формируя более глубокое понимание окружающего мира.

Чтобы воссоздать эту культуру коллективного потребления информации, важно поощрять открытый и уважительный диалог. Этого можно достичь с помощью различных средств, таких как создание форумов для дискуссий, проведение мероприятий, посвященных конкретным темам, или просто участие в беседах с другими людьми. Также важно убедиться, что потребляемая информация является надежной и точной. Этого можно добиться, используя авторитетные источники и проверяя информацию, прежде чем делиться ею с другими.

Подводя итог, важно отметить, что для раскрытия смысла информации необходимо придерживаться культуры коллективного потребления информации. Это предполагает создание пространства для открытого и уважительного диалога, использование надежных источников и формирование более глубокого понимания мира через референциальное восприятие.

## Список литературы

1. Багдасарьян Н. Г., Силаева В. Л. Коммерческий потенциал сетевого пространства: социокультурный контекст // Гуманитарный вестник. 2014. № 2 (16). С. 6.
2. Гусейнов А. А. От ответственности к свободе // Ведомости прикладной этики. 2014. № 44. С. 119.
3. Ильин А. Н. Социальная атомизация и ослабление политической активности в условиях консюмеризма [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2015. № 5 (сентябрь – октябрь). С. 58–82.
4. Колин К. К. Информация в структуре реальности, научная картина мира и основной вопрос философии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 4 (36). С. 185.
5. Колин К. К. Фактор понимания в современном образовании как проблема интеллектуальной безопасности // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. С. 22.
6. Коломыц Д. М. Явление мифологизации как закономерность сознания // Вестник КазГУКИ. 2014. № 4-2.
7. Морозова И. С. Кризис ответственности в контексте развития культуры информационного общества // АНО ВПО «Московский гуманитарный университет». 2015.
8. Петров П. А., Егоров И. Атомизация общества как орудие разрушения мобилизационного потенциала общества // Коммуникативные среды информационного общества: тренды и традиции. 2016, с. 180–182.

---

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## МИКРОДЕЙСТВИЕ В ЦЕЛОСТНОМ АНАЛИЗЕ ДРАМЫ

УДК 821.161.1.09

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-54-69>

**Валентина Алексеевна САДИКОВА,**

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и лингвистики Московского государственного института культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: vsadnik46@mail.ru

*Аннотация:* В статье рассматриваются параметры выделения минимальной единицы драматического текста, прослеживается исторический путь идеи, анализируются варианты выделения такой единицы разными специалистами: тема, мотив, функция выделяются литературоведами; реплика, система реплик, диалогическое объединение, диалогическое единство выделяются лингвистами. Предполагается, что выделяемая единица должна быть органична для драматического действия и способствовать целостному анализу драмы. На основании анализа маленькой трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» доказывается конструктивность выделения единицы-микродействия. Целостный анализ драматического произведения, основанный на микродействии, позволяет учесть динамическую дискретно-континуумную природу драмы, выявить уровни взаимодействия в произведении и адекватно проследить динамику взаимоотношений персонажей. При этом диалог рассматривается в структуре микродействий, подчиняется целостной структуре драмы и не становится самоцелью анализа, как это было до недавнего времени, особенно в лингвистических работах. Целостный анализ был бы полезен как при текстовом изучении драмы, так и при ее постановке на сцене. Особенно важен такой анализ при работе с классическими произведениями, что способствовало бы бережному отношению к смыслу пьесы, адекватному ее восприятию.

*Ключевые слова:* целостность драматического действия, микродействие, иницирующая реплика, драматизм и динамика.

*Для цитирования:* Садикова В. А. Микродействие в целостном анализе драмы // Культура и образование: научноинформационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 54–69. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-54-69>

### MICROACTION IN HOLISTIC DRAMA ANALYSIS

**Valentina A. SADIKOVA,** CSc in Philology, Associate Professor, Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: vsadnik46@mail.ru

*Abstract:* The article discusses the parameters of highlighting the minimum unit of dramatic text, traces the historical path of the idea, analyzes the options of singling out such a unit by different experts: theme, motive, function are singled out by literary scholars; replica, system replica, dialogue association, dialogue unity are singled out by linguists. It is assumed that the unit allocated should be organic for dramatic action and contribute to a holistic analysis of the drama. Based on the analysis of A.S. Pushkin's

small tragedy, "The Stingy Knight" proves the constructiveness of the allocation of a micro-action unit. Holistic analysis of the dramatic work, based on micro-action, allows to take into account the dynamic discrete-continuum nature of the drama, to identify the levels of interaction in the work and adequately trace the dynamics of the characters. At the same time, the dialogue is considered in the structure of micro-action, is subject to the holistic structure of the drama and does not become an end in itself of analysis, as it was until recently, especially in linguistic works. A holistic analysis would be useful both in the text study of the drama and in its staging on stage. This analysis is especially important when working with classical works, which would contribute to the careful attitude to the meaning of the play, adequate to its perception.

*Keywords:* the integrity of the dramatic action, the micro-action, the initiating replica, the drama and the dynamism.

*For citation:* Sadikova V. A. Microaction in holistic drama analysis. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 54–69. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-54-69>

Изучение драмы идет двумя параллельными путями: с одной стороны – изучение драматического действия, которым занимаются в основном люди, близкие театру, начиная с К. С. Станиславского и С. М. Эйзенштейна; с другой стороны, изучается язык драмы, где в основу анализа положен диалог как «основное выразительное средство драматического жанра» [6, с. 2]. Представляется необходимым объединение этих двух видов анализа, и эта необходимость сегодня вполне осознана: «Тема места текста в спектакле, проблема столкновения режиссерского и авторского, драматургического, текстового видения в начале XXI века по-прежнему актуальна. На вопрос XX века: что важнее в театральной культуре – текст драматурга, литературный первоисточник или его интерпретация – текст режиссерский, – современные исследователи более не дискутируют. Создатель спектакля царит надо всем. Впрочем, это не мешает ученым-филологам разбирать драматургию, не рассматривая возможность ее основного назначения – быть инсценированной. Отсюда постоянное осторожное столкновение, если не сказать – разговор на разных языках, – филологов и искусствоведов» [20, с. 72].

Работы Е. С. Кубряковой тоже написаны в XXI веке, однако есть моменты, которые сегодня хочется уточнить: не специфические «форматы знаний» характерны для драмы, а **действие**, и это обстоятельство должны учитывать не только люди театра, но и филологи. Принцип «русской матрешки», которая, по Е. С. Кубряковой, включает *название, список действующих лиц, ремарки, текст пьесы* и «постановку пьесы на сцене в таком театральном зрелище как *спектакль*» [10, с. 141], отражает только формальную структуру драмы.

Для решения поставленной проблемы нужен другой подход, целостный. Естественно предположить, что целостное *действие* драмы состоит из органично взаимосвязанных *микродействий*. Это слово, например,

употребляет А. И. Журавлева в работе 1981 года [8], но скорее не как термин, а как обозначение речевого фрагмента в драме без учета его принципиального драматического действенного содержания. Уже в 2017 году тот же фрагмент из работы Журавлёвой цитирует Ю. В. Лебедев: «Неторопливое развёртывание событий, – замечает А. И. Журавлёва, – объясняется в первую очередь тем, что драматическое действие у Островского не исчерпывается интригой. В него втянуты и нравоописательные эпизоды, обладающие потенциальной конфликтностью <...> Своеобразно динамичны и разговоры, беседы героев, не приводящие ни к какому физическому действию. Это **микродействие** можно было бы назвать речевым движением. Язык, речь, способ думать, который в этих речах выражается, так важен и интересен, что зритель следит за всеми поворотами и неожиданными ходами, казалось бы, пустой болтовни» [11, с. 75]. Таким образом, отношение к *микродействию*, его толкование, нисколько не изменилось за тридцать пять лет. И здесь оно используется в том же случайном значении, без той глубины и неисчерпаемых возможностей для анализа, которые мной предполагались в кандидатской диссертации 1993 года [17]. Микродействие, не освоенное и сегодня, тем не менее, представляет собой конституэнт драматического действия, на основе которого только и возможен целостный анализ драматического текста. Предпосылки для такого подхода появились еще раньше: целостность художественного произведения была осознана советскими филологами как эстетическая категория (В. А. Виноградов, Л. И. Тимофеев, Ю. М. Лотман, М. М. Гиршман и др.) к середине XX века. С этого времени появилось и осознание того, что художественная целостность структурна; что возможно выделение минимальной единицы художественного целого, обладающей свойствами целого, так как иначе целостность как эстетическая категория не поддается изучению.

Проблема выделения минимальной единицы художественного целого возникла и относительно драматического произведения. Для исследователей, опирающихся на диалог, «основная единица сценической речи в последнем отношении есть реплика» [5, с. 253], «система реплик» [там же, с. 260], «диалогическое объединение» [там же, с. 160–161]. Наиболее употребительным, особенно среди лингвистов, стал термин «диалогическое единство» [7], [4], [3] и др., впервые введенный Н. Ю. Шведовой [21].

Однако понятие *диалогическое единство* не учитывает композиционную связность и целостность драматического действия, которые необходимо учитывать как литературоведу, так и лингвисту. Нужны единицы, на которые без остатка членилось бы целое драматическое произведение, чтобы при любом анализе в поле внимания исследователя оставалась бы эта связность и целостность драмы. «...Сценический диалог не может не считаться с правилами времени, ритма и темпа, вне которых чаще всего не

существует и сама пьеса. Вместе со всеми этими признаками диалог оказывается *частью* драмы или комедии как произведения художественной литературы [2, с. 7]. Но так как диалог – основная форма драматического произведения, то она, эта форма, заслоняла для исследователя подлинную специфику драмы – ее действие, и исследованию подвергался характер организации словесного ряда *внутри* диалога: «Факторами, организующими словесный ряд в драме, является тема и эмоция.... Ориентируясь на движение малых тем в пределах диалога, сцены или акта, организуется строй пьесы» [1, с. 9]. Хотя «тема» – единица слишком статичная для драмы, не отражающая ее специфическую двойственность (быть действием и словом одновременно), уже здесь просматривается необходимость выхода на композицию драматического произведения, без которой невозможно связать воедино в анализе слово и действие.

Одновременно шли поиски структурно-речевой единицы теми учеными, которые непременно хотели видеть ее динамической, для которых именно это свойство единицы художественного текста было главным. «Тема – простейшая *статическая* единица сюжетосложения... Мотив – простейшая *динамическая* единица, характеризующаяся обычно наличием глагола или его эквивалентами, в русском языке – краткая форма прилагательного...», – пишет А. А. Реформатский и тут же уточняет значение этого термина в работах других исследователей: «Мотив по А. Н. Веселовскому – «простейшая повествовательная единица», по М. А. Петровскому – «элемент сюжета, задерживающий или ускоряющий действие», по В. П. Жирмунскому «мотивом как зачатком сюжета являются в языке простое предложение со сказуемым глаголом» [16, с. 559–560].

Но ещё в 1927 году В. Я. Пропп писал: «Функции действующих лиц представляют те составные части, которыми могут быть заменены мотивы Веселовского...» [14, с. 24]. И далее: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [там же, с. 25]. В. Я. Пропп говорил о сказке. Но еще важнее «функции действующих лиц» для драмы, где действие – самое главное. Через пятьдесят лет после В. Я. Проппа советский исследователь совершенно определенно скажет: «За основу выделения и классификации речевых единиц должны быть приняты функция и смысл, а не синтаксические конструкции» [13, с. 83]. И это высказывание исключительно актуально для исследования драмы. Выделяемая в драме речевая единица должна принадлежать как тексту, так и представлению (спектаклю), иначе она не будет отражать специфику драматического произведения, поэтому для выделения в драматическом произведении речевой единицы особенно важны «функция и смысл».

Чтобы быть инструментом исследования целого драматического текста, речевая единица, понимаемая как функционально-смысловая, долж-

на обладать всеми свойствами целого. Одиночная реплика может оказаться драматичной только в том случае, если находится в особых условиях, например, в начале драматического произведения, и построена так, чтобы включать в себя какую-то предшествующую драматическую ситуацию и выражать противодействие какому-то предшествующему действию. Другими словами, здесь просматривается вполне усвоенное и давно используемое в литературоведении и лингвистике понятие пресуппозиции. Этим условиям отвечает, например, реплика Альбера, с которой начинается действие маленькой трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» [15]: «Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я». «Во что бы то ни стало» могло возникнуть только в том случае, если препятствия появлению на турнире проявили себя уже к началу драмы, до драматического действия. Эти препятствия и выясняются в первой сцене трагедии как постфактум.

Но как, например, выделить в качестве минимальной единицы драматургического текста реплику в следующем драматическом фрагменте трагедии А. С. Пушкина?

Альбер

*Что бедный мой Эмир?*

Иван

*Он все хромает.*

*Вам выехать на нем еще нельзя.*

Альбер

*Ну, делать нечего: куплю Гнедого.*

*Недорого и просят за него.*

Иван

*Недорого, да денег нет у нас.*

Это – диалогическое единство, которое только в своей совокупности отражает специфику драмы: драматизм возникает только тогда, когда выясняется, что действию «хочу купить» есть противодействие «нет денег». Любая отдельно взятая реплика в этом единстве не обладает достаточной смысловой (а значит, и действенной) завершенностью и не драматична. В то же время это не просто диалогическое единство, но микродействие – некая целостность, которая не может быть разделена на более мелкие фрагменты без утраты главных качеств драматического текста – его драматизма и динамики.

Таким образом, деление на реплики – формальное синтаксическое членение. Репликация для драмы – форма, а не содержание. Суть же драмы – в противодействиях, порождающих драматизм. В приведенном фрагменте, например, та же драматическая суть могла быть выражена ремаркой типа «хочет купить коня, но не находит денег», или репликой одного лица, например: «Мне очень нужен конь, но где взять денег!» Кстати,

условность предложенной Пушкиным формы драматического действия в приведенном фрагменте доказывает и то обстоятельство, что к моменту этого диалога Альбер *знает*, что у него нет денег, он уже сокрушался по этому поводу в связи с желанием купить новый шлем и новое платье. Таким образом, данное диалогическое единство – своеобразный композиционно-смысловой повтор, имеющий определенное значение для совокупного драматического действия всей первой сцены трагедии, а в итоге – и всей трагедии в целом.

Нельзя принимать за единицы драматургического текста и акты или сцены, на которые часто делится текст драмы самим драматургом, что провоцирует и исследователя брать за основу анализа это разделение. Такое разделение, как правило, обусловлено только приходом и уходом действующих лиц, т. е. тоже является чисто формальным, и не отражает (или отражает только отчасти) *развития* действия. Хотя этого деления нельзя не учитывать при членении драматического текста на минимальные фрагменты, обладающие свойствами целого: граница между актами или сценами не может проходить внутри такой минимальной речевой единицы. Другими словами, акт или сцена, выделенная драматургом, должна восприниматься как целый текст, который, однако, не является минимальной драматургической единицей и может быть расчленен на более мелкие фрагменты, обладающие свойствами целого и отражающие характер развития действия в драме.

Не может служить критерием деления на минимальные смысловые (действенные) фрагменты и традиционная оппозиция драматургического текста *диалог – монолог*, т. к. она также не отражает сути драматического произведения как жанра и не обеспечивает выявления принципов развития действия в драме. Более того, как только драматизм и действие принимаются за главные свойства драмы, эта оппозиция теряет свои противопоставительные качества. Ср., например, диалог Альбера со слугой Иваном в первой сцене и монолог барона, из которого состоит вся вторая сцена «Скупого рыцаря». Драматизм и действие первой сцены (до прихода Соломона) лежат как бы вне диалога Альбера и Ивана: противодействие действиям Альбера вызывается не формально взаимодействующим (точнее – беседующим) с ним в данный момент Иваном, который драматически пассивен, а совсем другими лицами и действиями в воображении и воспоминаниях Альбера. Поэтому по драматической сути всю первую сцену «Скупого рыцаря» (до прихода Соломона) можно определить как монолог Альбера, несмотря на формально диалогическую форму этого фрагмента.

И наоборот: монолог скупого рыцаря во второй сцене, будучи синтаксически монологом, по драматической сути даже не диалог, а полилог, полный активного драматического действия.

Таким образом, микродействие – это не речевой отрезок, а дискурсивно обусловленный целостный фрагмент драматического текста, который невозможно разделить на более мелкие фрагменты, не навредив целостному совокупному действию драмы. Это органичная часть коммуникативного действия, формирующая и обеспечивающая процессуальную целостность драматического произведения.

«Читая или видя пьесу, мы непосредственно воспринимаем не основные темы пьесы, а ее *конструктивные леса*, и мы идем по ним, проводимые драматургом к той вершине, откуда будут видны в творческой, художественной перспективе: пропорции соотношения частей, выпрямленные или укороченные линии сюжета, оттеняющая игра тонов» [5, с. 13]. Эту идею Балухатого, можно считать предпосылкой целостного анализа драмы на основе микродействия, потому что членение драматического текста на микродействия и исполняет роль таких «конструктивных лесов».

Следует подчеркнуть, что членение текста на микродействия как исследовательский прием возможно только применительно к драматическому тексту и не может быть инструментом исследования бытового диалога – незавершенного, спонтанного, эстетически не организованного, т. к. **микродействие обязательно предполагает конечность и целостность драматического произведения и имеет смысл только относительно этой завершенности**. См. подробнее в [18].

Рассмотрим более подробно, как функционирует микродействие и почему его следует считать конститuentом драматического текста, на примере классического произведения – маленькой трагедии А. А. Пушкина «Скупой рыцарь».

Три сцены трагедии сюжетно соединены последовательно, тогда как композиционно они расположены симметрично. Сюжет: первая сцена «В башне» – сын, отец глазами сына; вторая сцена «В подвале» – отец, сын глазами отца; третья сцена – столкновение отца и сына лицом к лицу. Композиция: в первой и третьей сценах действие разворачивается по одной и той же схеме, кульминационный момент каждой – духовное испытание главного действующего лица, в первой – сына, в третьей – отца; вторая сцена – монолог Барона – композиционный центр трагедии, время здесь как будто остановилось, действие замедлилось. Однако М. Загорский справедливо полагает, что в монологе Барона нет почти ни одного слова или образа, которое не действовало бы: «окровавленное злодейство вползает», монеты «рыщут» по свету, сокровища «растут» и т. д. [9, с. 140].

Сцена монолога «как бы оправлена» (Благой) в две другие сцены. В каждой – три действующих лица. Первая сцена: Альбер и Иван, входит Соломон; третья сцена – Альбер и Герцог, входит Барон. Тем самым уже композиционно Барон приравнивается к Соломону-ростовщику. И хотя у них разные цели, уровень нравственного чувства у них один. Правда, Со-

ломон точно знает, что он не рыцарь, а Барон прозревает на наших глазах («Иль уж не рыцарь я?») и, как истинный трагический герой, не выдерживает этого прозрения. (Более подробно композиционные и языковые особенности трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» см. в [17].)

Принято говорить о единстве драматического действия, которое представляет собой «непрерывную сплошную линию» [19, с. 45]. Однако хочется обратить внимание на то, что драматическое действие не только едино, но и одновременно дискретно, так как любое структурное образование есть диалектическое единство прерывности и непрерывности. На этом основании мы и выделяем минимальную структурную единицу, обладающую свойствами целого – микродействие.

Анализ, опирающийся на микродействие, позволяет выявить доминирующие композиционно-языковые средства, определяющие для каждого драматического отрывка, соответствующего микродействию, а затем вести исследование на уровне взаимодействия микродействий, что позволяет в каждый текущий момент анализа иметь в виду всю художественную целостность драмы и в то же время представлять ее в динамике. Такой анализ не оторван от будущей театральной постановки, но может служить началом работы над драматическим произведением и будущих постановщиков спектакля. Особенно важна эта лингвистическая работа над текстом *классического произведения*, дабы не увести режиссера-постановщика от смысла произведения в дебри неоправданно произвольного творчества. Другими словами, такая работа помогла бы постановщику отнестись бережно к известному и любимому произведению.

Например, первую сцену анализируемой трагедии «Скупой рыцарь» мы разделяем на пятнадцать микродействий, которые естественным образом организуются в блоки, формирующие композиционные уровни. В представленной ниже схеме дана нумерация микродействий и указана реплика или начало реплики, с которой начинается новое микродействие. Блоки микродействий тоже можно представить в виде матрешки, о которой говорит Е. С. Кубрякова, но это уже другая «матрешка», не формальная, потому что блоки представляют собой естественные уровни драматического действия. Новый блок начинается тогда, когда очередное микродействие рождается *из всего предшествующего совокупного действия драмы*. И этих уровней-блоков, как и у Е. С. Кубряковой, пять (см. схему).

Первая фраза представляет собой законченное микродействие 1, зерно, из которого вырастает все совокупное действие сначала первой сцены, затем всей трагедии.

Во 2-м, 3-м и 4-м микродействиях вводится новая информация, препятствующая этому «во что бы то ни стало». Достаточная непредсказуемость каждого нового желаемого для Альбера действия позволяет каждое из них выделить в самостоятельное микродействие. Однако все они объ-

единены общим выводом, который имеет равное отношение ко всем трем микродействиям-желаниям Альбера: «О бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!». Вместе 1–4 микродействия представляют собой блок микродействий и относительно 5-го микродействия выступают как единое целое. Эта целостность на схеме обозначает I (первый) уровень действия. Непредсказуемость дальнейшего действия здесь значительно больше, чем внутри блока, а причина перехода действия на новый уровень – тоже ввод новой информации: здесь впервые упоминается Соломон как некто, способный разрешить проблему. Таким образом, развитие действия трагедии переходит на новый уровень II.

Далее происходит внешнее событие, формально вроде бы нарушившее ход предыдущего микродействия (приход Соломона), поэтому 6-е микродействие начинается с ремарки. Однако 5-е микродействие очевидно завершено, Альбером сделан вывод, сформулирована установка на следующее микродействие («Без выкупа не выпущу его»), которое тут же и начинается.

Когда совокупное действие трагедии уже минимально накоплено и нет необходимости в интенсивном вводе новой информации, последующее микродействие может вытекать из предыдущего по ассоциации. Например, если все 6-е микродействие может быть сведено к двум желаниям-противодействиям Альбера и Соломона: получить деньги – не дать денег, то следующее микродействие, 7-е, начинается с вопроса Альбера «Ужель отец меня переживет?», не связанного напрямую с его стремлением немедленно получить деньги от ростовщика.

Таков же характер отношений между микродействиями 7 и 8, несмотря на то, что граница проходит между вопросом и ответом, т. е. делит, казалось бы, самую неразложимую в логическом отношении конструкцию.

Ассоциативный характер носят отношения и между микродействиями 8 и 9, когда «Амен» Альбера Соломон принимает за знак, что можно начать подготовку к убийству отца. В то же время «Амен» – только знак, само же решение Соломона вытекает из всей ситуации, сложившейся к данному моменту развития драматического действия. Таким образом, совокупное действие трагедии опять переходит на новый композиционный уровень, где восемь предыдущих микродействий выступают как целое по отношению к следующему, 9-му, микродействию. Это композиционный уровень III. Самый острый драматический момент приходится на «стык» между микродействиями 9 и 10, когда драматический герой поставлен перед выбором и в равной степени может совершить противоположные поступки.

Все последующие микродействия освещены этим самым острым драматическим моментом. Однако накопленный драматический эффект бросает отсвет и на предыдущие события. Драматическое действие переходит в очередной раз на новый композиционный уровень – уровень IV. После кульминации происходит осмысление и обобщение действия.

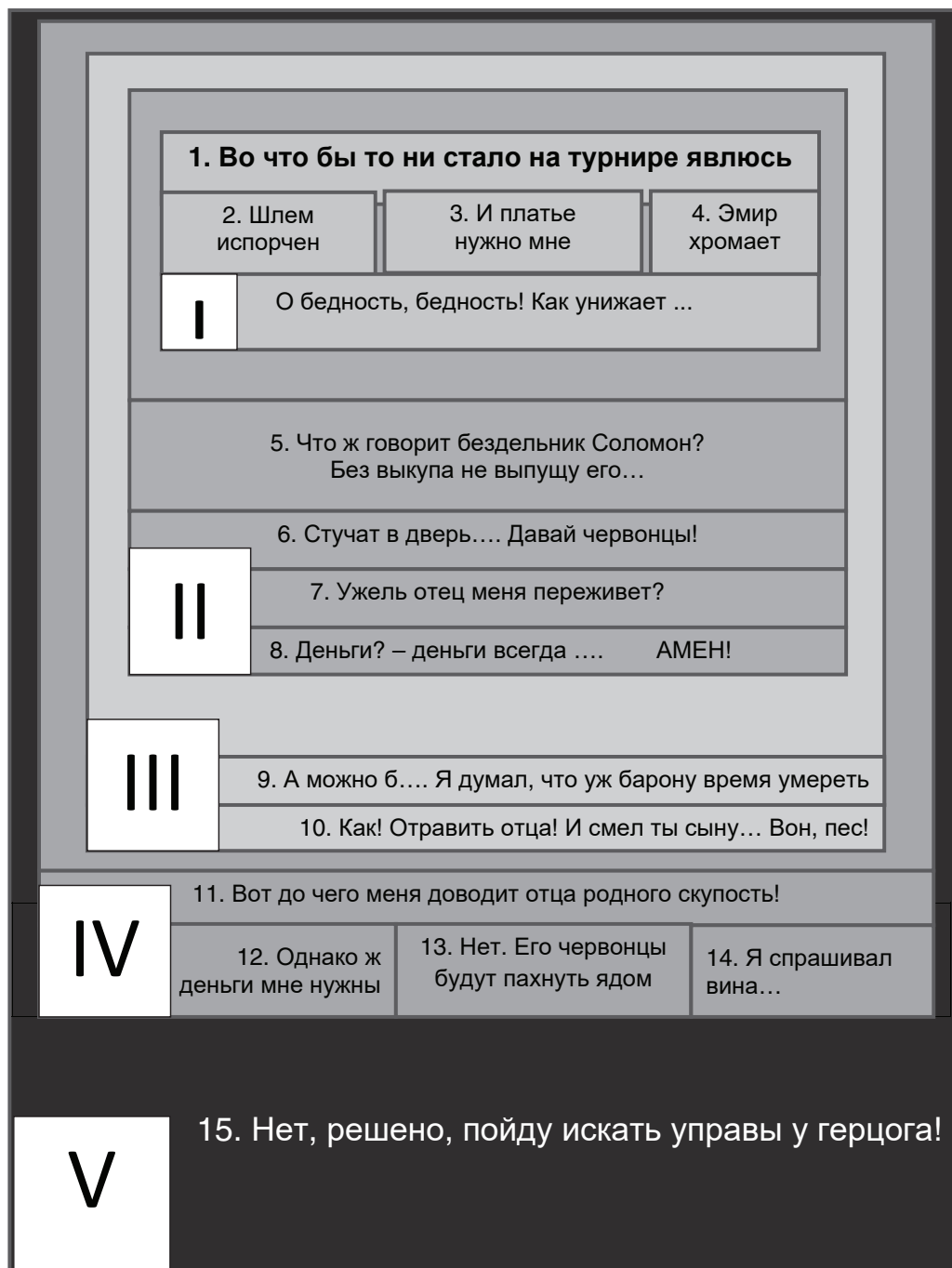


Схема микродействий первой сцены трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь»  
Scheme of micro-action of the first scene of the tragedy of A. S. Pushkin  
«The Stingy Knight»

Следующие микродействия – 12, 13 и 14 – представляют собой параллельный блок микродействий, которые не вытекают одно из другого, а повторно, в миниатюре, развивают три плана, свернутые в 11-м микродействии, расшифровывают их:

(11) «Вот до чего меня доводит отца родного скупость» – (12) «Иван, однако ж деньги мне нужны. Сбегай за жидом проклятым. Возьми его червонцы. Принеси... Я плуту расписку дам...»;

(11) «Жид мне смел что предложить» – (13) «Нет. Его червонцы будут пахнуть ядом»;

(11) «Дай мне стакан вина, я весь дрожу» – (14) «У нас вина ни капли нет».

Этот блок микродействий есть момент противоречивого взаимодействия двух «я» Альбера. Разителен лексический контраст, способствующий выявлению этой борьбы. Сначала разговорная лексика, нагнетание конкретных глаголов движения: «сбегай», «возьми», «принеси», «расписку дам», очевиднейший аргумент «деньги мне нужны». И вдруг: «Нет, постой». А далее – великолепный исчерпывающий художественный довод, имеющий глубочайшие библейские корни: «Его червонцы будут пахнуть ядом, как сребреники пращура его». И этот алогичный с житейской точки зрения аргумент с таким недейственным предикатом «будут пахнуть» оказывается убийственным для всей суммы таких действенных глаголов движения.

14-е микродействие, развивая бытийный план, возвращает нас к началу трагедии. Оно почти полностью повторяет структуру микродействия 4 (см. схему). Действие как будто начинается заново, с того момента, когда Альбер обнаружил, что поминутно натывается на свою бедность. Только в первом случае у него была надежда на Соломона, а теперь этой надежды нет. Проблема же остается. Отсюда – новое решение, новый поступок, новый уровень развития действия, последнее в этой сцене микродействие, которое вытекает из всего предшествующего совокупного действия трагедии: «Нет, решено – пойду искать управы у герцога».

Вторая сцена «В подвале» представляет собой одно большое микродействие. Ведь реальные действия, совершаемые Бароном, по сути дела умещаются в пять пушкинских ремарок: «смотрит на свое золото», «хочет отпереть сундук», «отпирает сундук», «всыпает деньги», «зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим». Все остальное – желание, приготовление и переживание этого действия. Именно через разложение этого единственного действия Скупого на мельчайшие и подробнейшие составляющие Пушкиным достигается эффект колоссального укрупнения фигуры Барона, его чудовищной страсти.

Однако сцена «В подвале» может рассматриваться как одно большое микродействие в том случае, если принимать во внимание только реаль-

ный план. Но Барон живет в мире вымышленном, воображаемом; большая часть действий переносится во внутренний мир Барона. И если учитывать это (что совершенно необходимо), то возможно деление второй сцены «Скупого рыцаря» на ряд микродействий, которые будут отражать оба плана – реальный и воображаемый – жизни Барона.

Если в первой сцене происходит естественное развитие действия от желания к поступку (но и желание Альбера выражено в форме будущего действия: «явлюсь», да еще «во что бы то ни стало»), то во второй сцене желания явно преобладают над поступками. Происходит как бы свертывание действия (того единственного, растянутого и укрупненного) от поступка к желанию, что совершенно противоестественно. Так внутренне выявлена и композиционно оправдана неестественность страсти барона, которая заводит его в тупик невозможного: хранить из могилы сокровища от живых. «О, если б мог...» Не может.

В результате такого деления оказывается, что и вторая сцена трагедии имеет *пять композиционных уровней*, которые могут сравниваться с соответствующими уровнями первой сцены, что дает более убедительную характеристику персонажам, чем речевая характеристика героев. Ибо в подлинно драматическом произведении «герои говорят в известном смысле поверхностнее, чем действуют... Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую сам поэт в силах охватить словами и понятиями» [12, с. 122].

Первый уровень (I) содержит главным образом действия-импульсы, микродействия-желания и свидетельствует о внутренней жизни каждого героя. Для дальнейшего развития драматического действия важно то, что Барон беспрепятственно исполняет свое желание – всыпает очередную горсть денег в сундук, в то время как для Альбера осуществление его желания – явится на турнире – совершенно невозможно.

Второй уровень (II). Альбер занят унижительными и бесплодными поисками денег, в то время как его отец «царствует», наслаждаясь видом своего бесполезного золота.

Третий уровень (III): для Альбера это искушение, которое организует ему Соломон и из которого он выходит достойно, прогнав Соломона и не взяв его денег, в то время как его отец поливает сына грязью и с ужасом представляет себе, что будет с его золотом после его смерти. Этот уровень в обеих сценах самый напряженный.

Четвертый уровень (IV) – о страданиях. Для Альбера – это апогей нравственных страданий, вызванных необходимостью денег, с одной стороны, и невозможностью принять их от Соломона, с другой. Для Барона – воспоминание о муках совести. Существенно то, что для Альбера это реальные страдания, а для Барона, как и вся его жизнь, воображаемые. Спроецированные на зеленый уровень первой сцены, страдания Барона кажутся не

слишком искренними. Кроме того, сама фраза о совести построена так, что заставляет думать: совесть мучила Барона когда-то, он знает, что это такое, но *сейчас* уже не мучает. Похоже, за богатство свое Барон заплатил потерей совести, именно так он «выстрадал» свое богатство. Именно так «выстрадать» богатство была предоставлена возможность и Альберу, которой он отказался воспользоваться.

И, наконец, пятый уровень (V) с очевидностью демонстрирует, обнажает основные импульсы будущего трагедийного конфликта: решимость Альбера «во что бы то ни стало» добиться своего (теперь он связывает получение денег только с отцом) и готовность скупого Барона «во что бы то ни стало» хранить свои сокровища.

Третья сцена начинается с осуществления решения Альбера «искать управы у Герцога». Так связывается последнее микродействие первой сцены с первым микродействием третьей. При анализе композиции третьей, последней, сцены «Скупого рыцаря» нельзя не учитывать предыдущих сцен, которые входят в ее состав на правах микродействий, как два противоположно направленных действия, свернутых в напряженные пружины, готовые распрямиться.

Мы уже достаточно говорили о том, что отделяет одно микродействие от другого: ослабление логических связей, повышенная непредсказуемость дальнейшего действия, ввод новой информации, появление нового действующего лица, смена темы и пр.

Чем же удерживается единство микродействия изнутри?

Прежде всего, незавершенностью коммуникации. **Микродействие продолжается до тех пор, пока не исчерпает себя коммуникативная сила, заложенная в иницирующей драматическое действие реплике.**

Например, 2-е микродействие первой сцены не заканчивается, пока не исчерпает себя тема испорченного шлема, которая начинается иницирующей репликой «Покажи мне шлем, Иван». Чтобы действие продолжалось, не обязательно, чтобы началась новая тема, достаточно того, что появился новый объект для оценки – «И платье нужно мне».

В маленькой трагедии «Скупой рыцарь» – в зависимости от синтаксической структуры и прагматической роли в микродействии – иницирующие реплики могут быть подразделены на следующие:

1) перформативные высказывания: «Покажи мне шлем, Иван» (сц. 1, микр. 2); «Поверьте, государь, терпел я долго...» (сц. 3, микр. 1); «Но сядем» (сц. 3, микр. 4); «Простите, государь... Стоять я не могу» (Сц. 3, микр. 9);

2) реплики-вопросы, сохраняющие актуальность до исчерпанности побудительной силы вопроса: «Что бедный мой Эмир?» (сц. 1, микр. 4); «Что ж говорит бездельник Соломон?» (сц. 1, микр. 5); «У вас, барон, есть дети?» (сц. 3, микр. 4);

3) реплики, инициирующие *оценку* предшествующего действия, высказывания или ситуации (микродействия такого типа исключительно насыщены эмоционально), иногда имеющие форму риторического вопроса: «Как, отравить отца!» (сц. 1, микр. 10); «Проклятое житье!» (сц. 1, микр. 10); «Что не подвластно мне?» (сц. 2, микр. 3); Но кто вослед за мной примет власть над нею? Мой наследник...» (сц. 2, микр. 9); «Что видел я? Что было предо мною? Сын принял вызов старого отца!» (сц. 3, микр. 8).

4). реплики, формирующие цель, мотив, желание, намерение, решение, при этом одни из них важны локально, для текущего микродействия: «И платье нужно мне»; «Весь день минуты ждал, когда сойду в подвал мой тайный...»; другие организуют совокупно-целостное действие трагедии: «Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я» и «О, если б мог от взоров недостойных я скрыть подвал!».

Неречевые действия в драме, которые в тексте имеют вид авторских ремарок, тоже могут выполнять инициирующую роль. Например, «Стучат в дверь» (сц. 1, микр. 6); «Альбер бросается в комнату (сц. 3, микр. 7) и даже «Смотрит на свое золото» (сц. 2, микр. 5). От коммуникативной силы инициирующей реплики (или ремарки) зависит продолжительность микродействия и его исчерпанность.

В драматическом произведении можно выделить *внешнее и внутренне действие*. Перформативные реплики развивают внешнее действие драмы и предполагают немедленное реагирование. Модальные реплики, в отличие от перформативных, могут (а часто – должны) иметь отсроченную реализацию. Другими словами, заданная цель, желание внутри микродействия только фокусируется, формулируется, достигает определенной степени осмысления и развития, а свое разрешение, завершение, свою ту или иную реализацию (часто не ту, которая ожидается инициатором микродействия), получает в достаточно отдаленном по времени и действию драматическом дискурсе. В моменты совпадения внешней и внутренней структуры драматического действия перформативные реплики-высказывания могут исполнять двоякую роль – развивать внешнее драматическое действие и реализовывать внутренние драматические интенции действующих лиц – одновременно. Как правило, это наблюдается в моменты перехода на новый композиционный уровень: инициирующая реплика следующего микродействия является первой репликой следующего композиционного уровня (см. схему).

Таким образом, микродействие, как конститuent драматического текста, обеспечивает выявление не только линейной расположенности этапов развития драматического действия, но и их иерархии, закономерностей соподчинения как реплик внутри микродействия, так и совокупности микродействий в процессе развития действия драмы. В основе членения драматического текста на микродействия лежит жанровая специфика

драмы, это значит, что микродействие должно, использоваться как исследовательский прием только в рамках драматического дискурса, поскольку имеет смысл лишь относительно целостности и завершенности драматического произведения.

### Список литературы

1. *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Ленинград : Akademia, 1927. 184 с.
2. *Будагов Р. А.* О сценической речи // Филологические науки. Москва : Высшая школа, № 6 (84), 1974. С. 3–14.
3. *Бырдина Г. В.* Динамическая структура русской диалогической речи. Тверь : Тверской государственный университет, 1992. 85 с.
4. *Валюсинская З. В.* Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. Москва : Наука, 1979. С. 299–313.
5. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. Москва : Учпедгиз, 1959. 492 с.
6. *Винокур Т. Г.* О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке: автореферат дис. ... канд. филологических наук. Москва, 1953. 16 с.
7. *Гураль Л. Л.* Интонационная организация диалогических единств: автореферат дис. ... канд. филологических наук. Киев, 1972. 16 с.
8. *Журавлёва А. И.* А. Н. Островский – комедиограф. Москва : Изд-во Московского университета, 1981. 216 с.
9. *Загорский М. В.* Пушкин и театр. Москва – Ленинград : Искусство, 1940. 336 с.
10. *Кубрякова Е. С., Петрова Н. Ю.* Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес) // В поисках сущности языка: Когнитивные исследования. Москва : Знак, 2012. С. 128–146.
11. *Лебедев Ю. В.* У истоков драматургии А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета, 2017, № 2. С. 74–78.
12. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Соч. : в 2 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1990. 831 с.
13. *Одинцов В. В.* Стилистика текста. Москва : Наука, 1980. 263 с.
14. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Москва : Наука, 1969. 167 с.
15. *Пушкин А. С.* Скупой рыцарь // Маленькие трагедии. Москва : Госполитиздат, 1961. С. 5–31.
16. *Реформатский А. А.* Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. Москва : Радуга, 1983. С. 557–565.
17. *Садикова В. А.* Специфика композиции и языка драматического произведения (на материале трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь»): дис. ... канд. филологических наук. Москва : Университет Дружбы народов, 1993. 170 с.

18. *Садикова В. А.* О единицах бытового и художественного диалога [Электронный ресурс] // Язык и текст. 2015. Т. 2. № 2. URL: <http://psyjournals.ru/langpsy/2015/n2/Sadikova.shtml>
19. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Москва: Искусство, 1955. Том. 3. 503 с.
20. *Ткачева Е. А.* Гуго фон Гофмансталь и Макс Рейнхардт. К вопросу о драматургическом тексте по мотивам религиозных тем и визуальном его воплощении в немецком театральном культурном пространстве начала XX века // Общество. Среда. Развитие. 2018, № 4. С. 72–76.
21. *Шведова Н. Ю.* К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // Вопросы языкознания. 1956. № 2. С. 67–82.

# ДУХОВНАЯ ДЕГРАДАЦИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ПОВЕСТИ И. А. БУНИНА «МИТИНА ЛЮБОВЬ»

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-70-79>

## **Александр Леонидович РОДИН,**

аспирант кафедры литературы и лингвистики  
Московского государственного института культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: a.rodin@rvs-law.com

*Аннотация:* Статья посвящена анализу образа главного героя повести И. А. Бунина «Митина любовь» в контексте некоторых положений христианской антропологии и описанию духовных причин его самоубийства. Автор статьи указывает на духовную деградацию Мити, описывая происходящие с ним события через призму святоотеческого учения о прилогах и развитии в человеке греха в личном плане. Также в статье дается оценка духовным причинам самоубийства Мити, в основе которого лежит порочная связь с Аленкой, оторванность согрешившего Мити от источника жизни – Бога и страстное состояние печали, граничащей с отчаянием.

*Ключевые слова:* И. А. Бунин, Митина любовь, христианская антропология, грех самоубийства, прилоги, страсть печали.

*Для цитирования:* Родин А. Л. Духовная деградация главного героя повести И. А. Бунина «Митина любовь» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 70–79. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-70-79>

## **SPIRITUAL DEGRADATION OF THE MAIN CHARACTER OF THE STORY BY I. A. BUNIN "MITYA'S LOVE"**

**Aleksandr L. RODIN**, Postgraduate student at the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: a.rodin@rvs-law.com

*Abstract:* The article is dedicated to the analysis of the image of the main character of I. A. Bunin's novella "Mitya's Love" in the context of some provisions of Christian anthropology and the description of the spiritual reasons for his suicide. The author of the article points to the spiritual degradation of Mitya, describing the events happening to him through the prism of the patristic teaching about the sinful thoughts and the development of sin in a person in personal terms. The article also gives an assessment of the spiritual reasons for Mitya's suicide, which is based on a vicious relationship with Alyonka, the isolation of the sinful Mitya from the source of life – God and a passionate state of sorrow bordering on despair.

*Keywords:* I. A. Bunin, Mitya's Love, Christian anthropology, sin of suicide, sinful thoughts, passion of sorrow.

*For citation:* Rodin A. L. Spiritual degradation of the main character of the story by I. A. Bunin "Mitya's love". *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 70–79. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-70-79>

Повесть «Митина любовь» – одно из наиболее ярких произведений И. А. Бунина о любви и страсти. Повесть очень динамична: в ней отражена сугубо напряженная духовная внутренняя жизнь главного героя. В христианском понимании духовная жизнь – это сфера бытия человеческого духа<sup>1</sup>, сфера отношений и общения человека со своим Создателем – Богом. В этом аспекте духовной деградацией личности является ее отдаление от источника жизни – Бога – через совершение грехов и отсутствие стремления к внутреннему изменению – покаянию. В данной статье анализ проводится с использованием христианского антропологического метода, сущность которого заключается в соотнесении смысла произведения, образов героев, авторской позиции с христианскими богословскими представлениями о сущности и предназначении человека, созданного по образу Божьему, смысле его жизни и взаимоотношениях человека с Богом.

Митя – не статичный персонаж, автор показывает историю его любви, негативные внутренние изменения, которые происходят в Мите и приводят его к смерти. Схематично этапы падения Мити можно описать следующим образом: за точку отсчета можно принять состояние Мити в начале повести – его любовь к Кате, характер их взаимоотношений, причем уже на этом этапе поведение Мити имеет порочный характер. Следующим этапом является состояние наваждения, в котором он пребывает в деревне, тоскуя и вспоминая о Кате. Затем следует история его нравственного падения с Аленкой. Заключительный этап – реакция Мити на полученное от Кати письмо, его отчаяние, уныние и самоубийство.

Следует обратить внимание на наиболее важные свойства Митино чувства. Любовь Мити к Кате ревнива, эгоистична, она имеет собственнический характер. Любовь же искренняя, чистая и возвышенная ищет счастья и блага для возлюбленного. Митина любовь далека от этого, напротив, он стремится к всецелому обладанию Катей: «он ревновал Катю ко всем, ко всему, главное, к тому общему, им воображаемому, чем втайне от него уже будто бы начала жить она» [1, с. 388]. Известный психолог и социолог XX в. Эрих Фромм дает очень точное определение такому чувству: «Если человек испытывает любовь по принципу обладания, то это означает, что он стремится лишить объект своей «любви» свободы и держать его под контролем. Такая любовь не дарует жизнь, а подавляет, губит, душит, убивает ее» [16]. Истинная же христианская любовь жертвенна и не эгоистична по своей природе: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему

<sup>1</sup> Подробнее вопрос трех сторон человеческой жизни – духовной, душевной, телесной – рассматривался нами ранее [11].

верит, всего надеется, все переносит» (1 Кор, 13:4-7). Совсем не таково чувство Мити к Кате.

Важно отметить также, что любовь юных героев нецеломудренная: «Они с Катей еще не переступили последней черты близости, хотя позволяли себе в те часы, когда оставались одни, слишком многое» [1, с. 285]. Совместный порок не объединяет влюбленных, а, наоборот, разобщает их, губит искренние и чистые чувства.

Этому есть свидетельства и в других литературных произведениях. Так, например, в первом романе В. В. Набокова «Машенька» есть эпизод, описывающий состояние главного героя книги Ганина после первой близости со своей возлюбленной: «В этот странный осторожно-темнеющий вечер... на каменной плите, вбитой в мох, Ганин, за один недолгий час, полюбил ее острее прежнего и разлюбил ее как будто навсегда» [9].

После того, как Митя уезжает из Москвы в деревню, чтобы дать себе и Кате отдых, разобраться в своих чувствах, и особенно после того, как проходит эйфория от полученного им первого письма от Кати, полного нежности и восторгов, начинается пора наваждения Катей, период, когда Митя живет воображением, когда он любит Катю уже вовсе не такой, как она есть, но такой, какой он хочет ее видеть. На этом этапе важной чертой Митиной любви является создание фантазийного образа возлюбленной. Жизнь фантазией – это часто встречающееся и духовно очень опасное явление. Преподобный Никодим Святогорец предупреждает об опасности прельщения и о пагубных последствиях фантазии: «Святые отцы справедливо называют ее мостом, чрез который душеубийственные демоны проходят в душу, смешиваются с нею и делают ее... жилищем срамных, злых и богопротивных помыслов и всяких нечистых страстей душевных и телесных» [10].

Сила наваждения, в котором пребывает Митя, настолько велика, что фантазия о Кате наполняет даже молитвенные обращения Мити к Богу: «он весь дрожал лихорадочной дрожью и молил бога – и, увы, всегда напрасно! – увидеть ее вместе с собой, вот на этой постели, хоть во сне» [1, с. 410]. Очевидно, что такая молитва не может исходить из чистого сердца.

Наваждение изматывает Митину душу и делает ее неспособной противостоять следующему искушению, на которое его подталкивает староста, – искушению развлечься и заполнить внутреннюю пустоту блудом. Человек, живущий в Боге и с Богом, не нуждается в наполнении себя плодами греховных страстей или, по крайней мере, имеет силы и желание для борьбы с искушениями, поскольку он внутренне наполнен и целостен: «таковой не ищет ничего вне Бога, ибо чувствует, что в Нем обрел все благо и нашел все совершенство» [3], а человек, не стремящийся к Богу, свое стремление к счастью реализует через страсти: «Дьявол предлагает людям мысль,

что счастье заключено в удовольствиях, и чем больше удовольствий, тем счастливее жизнь» [8, с. 219]. Это с очевидностью демонстрирует Митина близость с Аленкой и ее последствия.

Митя не с первого раза откликается на намеки старосты, однако после того, как он принимает решение больше не писать Кате и оборвать постоянные поездки на почту, не думать о ней, «всячески ища спасения от нее» [1, с. 414], он попадает на очередную приманку – на слова старосты о том, что пора отложить книжку: Митя «неожиданно для самого себя ответил с притворной простотой и неловкой усмешкой» [там же], что у него нет никого на примете. А затем по ходу диалога его слова становятся все смелее: «Ничего бы я не стал скупиться, будь дело путное и верное, – ответил вдруг Митя бесстыдно» [там же]. А далее, когда староста делает ему уже вполне конкретное предложение – договориться обо всем с Аленкой и заплатить ей, Митя «опять против воли» [там же] отвечает, что за этим дело не станет.

Далее, когда Митя просит старосту все устроить, в юноше появляется стыд – он старается не глядеть на «красную толстую шею старосты» [там же], сидящего рядом с ним на бегунках, потому что староста теперь – свидетель его греха, его соучастник.

Всего в нескольких абзацах Бунин мастерски описывает механизм зарождения греха, как он был описан святыми отцами. Любой грех начинается с прилога<sup>2</sup> – греховного помысла. Прилогом, соблазном явились для Мити, с одной стороны, заигрывание с Сонькой, а с другой – намеки старосты на развлечение с кем-то из девок. О второй стадии развития греха – сочетании (собеседовании) с прилогом свидетельствуют слова автора о том, что Митя «вспыхнул и неожиданно для себя самого» [там же] ответил в тон старосте, вступил с ним в порочный диалог.

Этап сосложения («сосложение же есть согласие души с представившимся помыслом, соединенное с услаждением» [4]) представлен всем продолжением диалога со старостой, в ходе которого Митя заявляет о готовности заплатить Аленке, просит старосту все устроить: «Что-то дико неожиданное, нелепое и вместе с тем такое, отчего по всему телу проходило знобящее томление, было уже наполовину сделано» [1, с. 416] – грех, задуманный и вселившийся в помыслы, в духовном отношении уже совершен. Вспомним Евангелие: «Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Мф. 5:28). Завершается глава словами, свидетельствующим об изменении внутри Мити и об изменении его взаимоотношений с Богом: «И уже как-то по-иному, чем прежде, торчала перед ним из-за вершин сада и блестела крестом в предвечернем солнце с детства знакомая колокольня» [1, с. 416]. Коло-

<sup>2</sup> Эта тема в русской классической литературе активно исследуется А. Н. Ужанковым [12–15].

кольня как образ спасительного, чистого, духовного, уже не вселяет в Митю радость, а служит немым укором для него.

Образ колокольни и колоколов неоднократно возникает в повести – колокола напоминают Мите о красоте, радости, беззаботности и благополучии его детства: на фоне этого в Мите в воскресное утро просыпается надежда на возрождение, очищение, избавление от наваждения: «вдруг явилась уверенность, что Бог милостив, что, может быть, можно прожить на свете и без Кати» [там же]. Однако все рушится уже принятым решением, и Митя, понимая, что идет в церковь, чтобы увидеть Аленку, отказывается от этого, чувствуя, что в церкви «видеть ее нельзя, не надо» [там же, с. 420]. Это яркое указание на то, что все события в повести имеют духовное основание, которое автор не выставляет напоказ, но которое, однако, подспудно прослеживается на протяжении всего повествования.

Следующим этапом развития греха в человеке является борьба, на этом этапе человек еще может отказаться от совершения греха. Как раз на этом этапе Митя колеблется – он, с одной стороны, хочет видеть Аленку, с другой же, – завидев ее, уклоняется от встречи с ней в церкви. Позже, когда староста склоняет его ехать к свекру Аленки леснику Трифону, Митя, будучи в гостях у Трифона, испытывает страх и стыд: «Опять мелькала ужасавшая уже третий день мысль: «Что я делаю? Я с ума схожу!» Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти» [там же, с. 422].

Очень важен акцент, который уже не первый раз делает автор на том, что Митя делает все это не по своей воле, а под влиянием чьей-то сторонней воли и силы. Как не вспомнить здесь слова апостола Павла: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7:22-24). Как в случае с любым грехом, его совершение – это результат синергии, соработничества человека с дьяволом – именно эта сила, эта воля, бесовское искушение и влечет, толкает Митю к греху.

Далее внутренняя борьба Мити подтверждается еще красноречивее: с одной стороны, ему «особенно стыдно было при мысли, что сейчас войдет Трифон, мужик, как говорят, злой, умный, который сразу все поймет еще лучше Федосьи» [там же], но параллельно с этим он думает об Аленке: ««А где же она спит? Вот на этих нарах или в клети?» Конечно, в клети, подумал он» [там же, с. 425]. И Митя оказывается неспособным уступить искушению.

Борьба в Мите не утихает до самого конца, но после того, как он договаривается о встрече с Аленкой на следующий день (примечательно, что Митя и староста едут к Трифону в воскресенье – в день, в который верующие вспоминают воскресение Господа, идут к обедне), его сопротивление

греху уже не имеет силы: «В мыслях, в душе стояло одно: завтра вечером!» [там же, с. 427].

Это указание на то, что грех в Мите укоренился, и Митя находится уже на следующей стадии его совершения, которая именуется пленением, которое «есть насильственное и невольное увлечение сердца, или продолжительное мысленное совокупление с предметом, разоряющее наше доброе устройство» [4]. На этом этапе только объективные внешние причины могут помешать человеку совершить грех. И Митя пугается именно таких обстоятельств: когда он приезжает домой, ему объявляют о том, что на следующий день приедут его брат и сестра, и Митя отказывается ехать встречать их, чтобы не сорвались его постыдные планы.

Последняя стадия развития греха – собственно его совершение: когда Митя идет на встречу с Аленкой, он боится (об этом свидетельствует в частности то, что по дороге он «мелко перекрестился»). Весь день он испытывает «необыкновенное телесное возбуждение» [1, с. 427], которое, однако, «не проникало его всего, владело только телом, не захватывая души. Сердце, однако, билось страшно» [там же], то же ощущение он испытывает в момент встречи: «страшная сила телесного желания, не переходящая в желание душевное, в блаженство, в восторг, в истому всего существа» [там же]. А затем – полное разочарование: «Митя поднялся, совершенно пораженный разочарованием» [там же]. Если телесную греховную потребность он удовлетворил, то пустоту душевную он не заполнил, напротив, – эта пустота стала зияющей бездной, поскольку ничто не может заполнить внутреннюю пустоту человека, кроме Бога.

Таким образом, духовное падение Мити – это динамичный процесс, который с учетом юности и слабости Мити с неизбежностью приводит к логическому завершению его жизни.

Заключительным этапом духовного падения Мити является его самоубийство, причем духовная, экзистенциальная смерть Мити предшествует собственно выстрелу в горло, предваряет и обуславливает его.

Тема самоубийства и смерти пронизывает все повествование. Впервые эта тема появляется в диалоге Мити с его другом студентом Протасовым: последний, сначала называет его «Вертером из Тамбова», что является отсылкой к роману Гёте «Страдания юного Вертера», в котором молодой человек страдает из-за безнадежной любви и стреляется, затем, чтобы приободрить Митю, Протасов напоминает ему строки Козьмы Пруткова: «Юнкер Шмит, честное слово, лето возвратится!»; в начале этого стихотворения встречаем слова: «Юнкер Шмидт из пистолета хочет застрелиться» [7].

Собираясь выходить на улицу, чтобы ехать на вокзал, Митя слышит, как студент, живший напротив, затягивает Азру – строки из романса А. Рубинштейна, в которых повествуется о невольнике, влюбленном в дочь сул-

тана, который, отвечая ей о своем происхождении, говорит: «Я из рода бедных Азров, Полюбив, мы умираем...» [1, с. 392].

Однако наиболее ярким прообразом Митиной гибели стала ария из оперы Гёте «Фауст» со словами «Жил, был в Фуле добрый король...». В этой арии король хранит кубок как дар возлюбленной (параллель с лентой, хранимой Митей), делая его ценнейшим из своих сокровищ, а затем на прощальном ужине, завещав все свои имения наследнику, кидает кубок в пропасть моря и погибает сам. Морская бездна – символ смерти. Во второй раз как прообраз своей гибели Митя слышит эту арию во сне в ночь перед свиданием с Аленкой: «Ночью он услышал отдаленную, медлительную музыку и увидел себя висящим над огромной, слабо освещенной пропастью» [там же]. Ничто в жизни не происходит просто так, и цепь аллюзий и искушений Мити, связанных с самоубийством, тоже обусловлена как внутренним состоянием Мити, так и «помощью» извне от духов злобы.

Решение застрелиться приходит к Мите впервые внезапно, когда он посещает старинную опустевшую усадьбу, на балконе которой ему грезится Катя в образе его молодой жены. Будучи пораженным фатальным разрывом между этой мечтой и действительностью, Митя принимает решение застрелиться, если не будет письма. Позже, после первого диалога со старостой, Митя утверждает в этом намерении.

Затем в нем происходит внутренняя борьба (этап внутренней борьбы с искушением), когда он осознает, насколько дика мысль о самоубийстве: «Митя и сам не мог не понимать, что нельзя и вообразить себе ничего более дикого, как это: застрелиться, раздробить себе череп, сразу оборвать биение крепкого молодого сердца, оборвать мысль и чувство, оглохнуть, ослепнуть, исчезнуть из того несказанно прекрасного мира, который только теперь впервые весь открылся перед ним» [там же, с. 412]. Отчасти решение Мити порвать с наваждением, прекратить писать письма Кате и развлечься с Аленкой – это попытка нарушить цепь событий, которые влекли его к самоубийству, но на деле это оказывается новой проделкой дьявола, искушением, которое другим путем, опустошая душу и делая Митю как бы соучастником «чудовищной противоестественности человеческого соития» [там же, с. 431], ведет его к той же пропасти самоубийства.

В результате своего падения с Аленкой Митя оказывается совершенно незащитным перед последним сокрушительным ударом: получив прощальное письмо от Кати, он впадает в грех печали, глубокое отчаяние, жизнь для него теряет всякий смысл. Преп. Иоанн Кассиан Римлянин, рассуждая о страсти печали, указывает, что «она в душу согрешившую влагает не намерение исправить жизнь и очиститься от страстей, а пагубнейшее отчаяние. Она-то и... Иуде не попустила после предательства взыскивать средств удовлетворения, а увлекла его чрез внушенное ею отчаяние к давлению» [2, с. 229]. Вместо того, чтобы предпринять попытку выбрать-

ся из этого порочного круга отчаяния, зацепиться за что-то, за кого-то – прибегнуть к помощи и любви близких (он слышит голоса мамы, брата и сестры в доме), Митя сам доводит себя до состояния, подобного наркозу опьянения, опустошения: он весь день проводит в парке под проливным дождем, замерзая, рыдая так, что «порой даже сам дивился силе и обилию своих слез» [1, с. 429], выкуривая папиросу за папиросой.

В этом состоянии, замерзший, обессиленный, Митя возвращается в дом и забывается тяжелым, кошмарным сном: ему грезится цепь невыразимо страшных порочных событий, при этом он ощущает ужас, «смешанный, однако, с возделением, с предчувствием близости кого-то с кем-то, близости, в которой было что-то противоестественно-омерзительное, но в которой он и сам как-то участвовал. Чувствовалось же все это через посредство ребенка с большим белым лицом, которого, перегнувшись назад, несла на руках и укачивала молоденькая нянька» [там же, с. 431].

Вся эта последовательность ужаса и ощущение причастности этому разврату – следствие совершенного Митей с Аленкой греха: Митя дает дьяволу одержать верх над собой, пускает в себя грех и попадает во власть бесов. Он ощущает себя пребывающим в аду еще при жизни, ведь ад – это состояние богооставленности, беспросветности и отчаяния. Преп. Иустин Попович говорит об этом состоянии так: «Что такое ад? – Ад есть чувство дьявола. Если человек чувствует в себе дьявола, он уже в аду» [6]. Митя просыпается «с потрясающе ясным сознанием, что он погиб, что в мире так чудовищно безнадежно и мрачно, как не может быть и в преисподней, за могилой» [там же]: это и есть так называемая экзистенциальная смерть – «опыт богооставленности, который субъективно переживается личностью как тяжелейший опыт смерти, бездны, тьмы, ада. <...> Внутренне оно [это состояние] переживается как одно из самых страшных испытаний человеческого сознания, когда человек ощущает себя стоящим на грани небытия в состоянии глубочайшего отчаяния, без какой-либо поддержки Бога» [8].

Эти мысли созвучны и утверждениям известного американского клинического психолога Э. Шнеймана, который среди черт, общих практически для всех самоубийц, называет опустошенность: «чувство активной, бесильной внутренней опустошенности, унылое ощущение, что все вокруг совершенно безнадежно» [17]. Можно говорить о том, что именно в этот момент наступает духовная смерть Мити: уже не во сне, а наяву он находится в аду, ощущая физически нестерпимость своего существования, ощущая невыносимую «боль, раздирающую его грудь», то земное, за что он мог бы зацепиться, как за соломинку, представляется ему также невыносимым: «они [голоса родных из зала] были ужасны и противоестественны своей отчужденностью от него, грубостью жизни, ее равнодушием, беспощадностью к нему...» [1, с. 431].

Последней, к кому обращается погибающий Митя, оказывается Катя, возведенная им до степени идола, кумира: «Катя, что же это такое! <...> Ах, все равно, Катя, – прошептал он горько и нежно, желая сказать, что он простит ей все, лишь бы она по-прежнему кинулась к нему, чтобы они вместе могли спастись, – спасти свою прекрасную любовь в том прекраснейшем весеннем мире, который еще так недавно был подобен раю» [там же]. В этот момент происходит крушение Митино мира – крушение его фантазии, мечты, которую он поставил в своей жизни выше Бога, выше всего. В этом состоянии раздирающей душу боли Митя попадает на последний обман, последнее искушение дьявола – подсказку, что смерть может избавить его от этой боли, и Митя «не думая, что он делает, не сознавая, что из всего этого выйдет, страстно желая только одного – хоть на минуту избавиться от нее и не попасть опять в тот ужасный мир, где он провел весь день и где он только что был в самом ужасном и отвратном из всех земных снов, <...> глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил» [там же].

Христианское вероучение говорит нам о том, что человек, умирая, наследует в вечной жизни тот мир, то состояние, в котором он пребывал в момент смерти; и вместо того, чтобы избавиться от ада наяву, обратиться за помощью к Богу, Митя своим произволом, не думая, что он творит, делает этот ад для себя вечным: «таковых [самоубийц] древние и после смерти признавали проклятыми и бесславными» [5]. Повесть оканчивается именно этими словами о самоубийстве, продолжать повествование нет смысла: глубина бездны достигнута, падение в этой жизни завершено, падение загробное вечно.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что осмысление трагической судьбы главного героя повести «Митина любовь» в категориях христианской антропологии имеет серьезные основания в тексте повести и может быть ключом к исследованию произведений И. А. Бунина о любви.

### Список литературы

1. Бунин И. А. «Митина любовь» // Полное собрание сочинений в XIII томах. Том 4. Москва. 2006.
2. Добротолюбие. Том 2. Издательство Сретенского монастыря. Москва. 2010.
3. Златая книжница о прилеплении к Богу // URL: <https://azbyka.ru/zlataya-knizhica-o-prileplenii-k-bogu>
4. Иоанн Лествичник, преп. «Лествица или скрижали духовные». Глава 15, пункт 73. // URL: [https://azbyka.ru/otechnik/loann\\_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/20](https://azbyka.ru/otechnik/loann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/20)
5. Исидор Пелусиот, преп. // URL: <https://azbyka.ru/otechnik/prochee/sokrovishnitsa-duhovnoj-mudrosti/284>

6. *Иустин (Попович) Челийский, преп.* Философские пропасти. М., 2004.
7. Козьма Прутков. «Юнкер Шмидт» // URL: <https://rupoem.ru/prutkov/all.aspx#vyanet-list-proxodit>
8. *Леонов В., прот.* Основы православной антропологии. Москва : Изд. Московской Патриархии Русской Православной Церкви. 2013. 456 с.
9. *Набоков В. В.* «Машенька» // URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/mashenka/mashenka-2.htm>
10. *Никодим Святогорец, преп.* «Невидимая брань» // URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim\\_Svjatogorets/nevidimaja-bran/1\\_3](https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Svjatogorets/nevidimaja-bran/1_3)
11. *Родин А. Л.* Рассказ И. А. Бунина «Чистый понедельник» в контексте некоторых положений христианской антропологии // Культура и образование. 2020, № 4.
12. *Ужанков А. Н.* «Мысленная брань» в повести «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина // Русский язык за рубежом. 2017. № 2. С. 51–56.
13. *Ужанков А. Н.* Учение о прилоге как духовная основа художественного образа Анны Карениной // Новый филологический вестник. 2017. № 2. С. 89–100.
14. *Ужанков А. Н.* Еще раз о «луче света в темном царстве» (О драме А. Н. Островского «Гроза») // Новый филологический вестник. № 4. 2017. С. 179–190.
15. *Ужанков А. Н.* Святоотеческое «учение о прилоге» в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. С. 172–189.
16. *Фромм Эрих.* Иметь или быть // URL: [https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/05/Fromm\\_E%60rih\\_\\_Imet\\_ili\\_byit.pdf](https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/05/Fromm_E%60rih__Imet_ili_byit.pdf)
17. *Шнейдман Э.* Душа самоубийцы // URL: <http://krotov.info/>

---

---

# СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

## ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ МОДИФИКАЦИЙ КУБАНСКИХ КАЗАЧЬИХ ПЕСЕН В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

УДК 78

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-80-88>

### **Лариса Сергеевна ЗОРИЛОВА,**

доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, Российская академия музыки им. Гнесиных, член Союза писателей России, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, Почетный работник высшей школы. Москва, Российская Федерация, e-mail: zorilova@mail.ru

### **Анастасия Владимировна МИРОНОВА,**

аспирантка, кафедра социально-гуманитарных дисциплин, Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, Российская Федерация, e-mail: anastasiamironova.98@mail.ru

*Аннотация:* В статье рассматриваются особенности видоизменения исполнительского мастерства в иллюстрации кубанских казачьих песен современными исполнителями. Средства выразительности казачьего песенного искусства последовательно развивались, дополняя духовную культуру России. Благодаря руководителям народных хоров, артистам-вокалистам, внедряющим новые модификации в исполнение кубанских казачьих песен, фольклорные шедевры зазвучали по-новому, стали ближе к зрителям в современных условиях.

*Ключевые слова:* казачья песня, исполнение, исполнительское мастерство, народный, модификации, современный слушатель, песенное искусство.

*Для цитирования:* Зорилова Л. С., Миронова А. В. Вокально-исполнительские аспекты модификаций кубанских казачьих песен в современных условиях // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 80–88 <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-80-88>

## VOCAL-PERFORMING ASPECTS OF MODIFICATIONS OF THE KUBAN COSSACK SONGS IN MODERN CONDITIONS

**Larisa S. ZORILOVA**, DSc in Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Gnesin Russian Academy of Music; member of Writers' Union of Russia, corresponding member of International Academy of Sciences of Pedagogical Education, Honored Worker of Higher Education. Moscow, Russian Federation, e-mail: zorilova@mail.ru

**Anastasia V. MIRONOVA**, Postgraduate student at the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Gnessin Russian Academy of Music. Moscow, Russian Federation, e-mail: anastasiamironova.98@mail.ru

*Abstract:* The article discusses the features of the modification of performing skills in the illustration of Kuban Cossack songs by modern performers. The means of expression, in the course of the functioning of the Cossack song art, consistently developed, complementing the spiritual culture of Russia. Thanks to the leaders of folk choirs, vocal artists, introducing new modifications to the performance of Kuban Cossack songs, folklore masterpieces sounded in a new way, became closer to the audience in modern conditions.

*Keywords:* Cossack song, performance, performance skills, folk, modern listener, song art.

*For citation:* Zorilova L. S., Mironova A. V. Vocal-performing aspects of modifications of the Kuban Cossack songs in modern conditions. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 80–88. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-80-88>

Актуальность данной темы определена значимостью на современном этапе специфики исполнения кубанских казачьих песен вокалистами-профессионалами и любителями на уровне сохранения и интерпретации вокальных, театральных, сценических приемов. Значительные исполнительские концепции и методологические характеристики выступают главными вокальными атрибутами, обращаются в заметные и сильные, превалирующие как знаковые тенденции, в современные модификации кубанских казачьих народных песен.

Репрезентативны основополагающие аспекты и специфичность традиционного казачьего исполнения, акцентированного двумя антиподами верхнего и нижнего голосов, где верхний регистр превалирует и как верхний «дишкант» звучит в эмфатической голосовой тесситуре. На современном этапе полиморфны исполнительские приемы, в условиях имманентных практик выделяется активная форма вокализации, открытое голосовое звукообразование с равномерным звучанием. Подчеркнуто чеканная ритмика казачьих песен диктует исполнителю динамичную интерпретацию вокального материала, с активными, резкими жестами и отбивкой такта.

В настоящий момент вокальное народное исполнительство как актуальный вид творчества потенциально взаимосвязан, четко интегрирован с художественным стилем своего времени. Экзистенция музыкального произведения воплощается исполнителем в актах художественных коммуникаций. При этом реализуется прямое высказывание исполнителя на сенсуальном естественном языке, обращенном к слушателю. Казачья народная песня устанавливается для зрителя сообщением в случае яркой,

запоминающейся актуализации. По словам Л. С. Зориловой: «В музыкальном искусстве каждый может стать соавтором творений. Исполнитель, слушатель, зритель – каждый может исполнять, интерпретировать, трактовать в соответствии с логикой автора произведения, а может быть, и вопреки ей» [5, с. 92].

Научная разработанность темы основана на проблеме сохранения исполнительской специфичности кубанских казачьих песен, на выделении их компетентной реляции зрителю, экстрагируя в полной мере аспекты модификаций народного песенного материала. В результате возникновения в 1811 году Войскового певческого хора, данный предмет эффективно определялся регентами хора, кубанскими фольклористами. «Протоиерей Россинский неусыпно заботился о постановке на прочную ногу сформированного им хора» [6, с. 12]. В начале организации полноценная работа коллектива затруднялась «ввиду недостаточности голосов»: «С одними же положенными по штату восемью человеками можно было петь только четвероголосные песнопения, а лучших восьмиголосных песнопений и вовсе петь нельзя было» [там же, с. 13]. Деятельная работа с течением времени продолжалась и по собирательству фольклорного наследия, и по песенному исполнению казачьего материала, соблюдая закономерные связи с вокальными регламентами. Были зафиксированы фундаментальные песенные документы, требовавшие научного изучения, сохранения исполнительских, стилевых особенностей, региональных вокальных традиций.

В значительном структурировании данного вопроса колоссальное значение играют труды ученых-фольклористов, этнографов, краеведов, музыковедов по изучению приоритетов в культуре кубанского казачества, в том числе, что входит в понятие «хоровая культура», какова ее специфика сегодня с позиций современных явлений [1, с. 25]. Значение духовного наследия для исполнительского мастерства неоспоримо, «интерпретация духовного стиха» современными исполнителями, важна сегодня [4, с. 125]. Доминирующим остается вопрос формирования «основ репертуара», его «разнообразие» современными фольклорными ансамблями [10, с. 73].

Важные приоритеты актуальны в вопросе становления музыкантского и певческого исполнительства, где специфический фактор перевоплощения является ключевым в музыкальном контексте. Творческая природа исполнительства является первоосновой в сохранении и дополнении казачьей самобытности, в музыкальной семантике, в трансляции народных песен, в изучении «специфики творчества» фольклорных исполнителей [9, с. 83]. Аранжировка народной песни сегодня дает творческую масштабность, «придание ей нового музыкального облика» [3, с. 79], «варьирование казачьей песни» помогает сохранить ее самобытность,

востребованность у современного зрителя [2, с. 2]. В настоящем перед исполнителями и руководителями народных хоров стоит вопрос сохранения, формирования исполнительского мастерства, сбережения кубанской казачьей песни в народно-песенной культуре посредством модификаций вокального репертуара современного исполнителя. В период творческой активности молодежи «обращение к народным традициям» выполняет доминирующую просветительскую функцию, передает ей особенности народной культуры [7, с. 337]. Благодаря кропотливому созиданию наследников Войскового певческого хора, певцов России, вокальное мастерство исполнителей «традиционной народной песенной культуры» продолжает развиваться, ярко представлено на сцене профессионалами и любителями [8, с. 140].

Научное изучение особенностей исполнения кубанских казачьих песен возникло в связи с проблемами развития профессионального песенного творчества в Кубанском крае с сохранением преемственности вокальных традиций во времени и до сегодняшнего дня.

Изучение вокально-исполнительских особенностей при различных аспектах модификаций кубанских казачьих песен позволяет проследить их видоизменения во времени, опираясь на анализ концертного исполнения, трансляции его современному зрителю, с точки зрения эстетической, вокальной, театральной, личностной.

Основным инструментом изучения исполнительских особенностей кубанских казачьих песен явился сравнительный метод исторического материала, характерный в области истории и теории музыки. Его применение позволило наиболее глубоко раскрыть содержание, смысл и исполнительские особенности кубанских казачьих песен в различные исторические времена.

Значимость полученных данных была основана на постоянно совершенствующемся высокохудожественном хоровом пении в России. Профессионалы и любители несли в общественное сознание вокально-музыкальное просвещение. Исключительный профессионализм наблюдался в церковном пении, где многоголосие было уникальным. Закономерно 14 октября 1811 года для пения в церковных и военных службах был создан Кубанский войсковой певческий хор, ставший стержнем культуры и временем отсчета в развитии исполнительского мастерства Кубанской области, имеющий масштабное значение для будущих поколений слушателей и исполнителей.

Руководители хора, собиратели вокального исполнительского мастерства, понимали глубокую важность сбереженного песенного наследия предков, считая ее первоосновой. Сегодня собранный фольклорный багаж являет собой фундамент в исполнительстве многих ансамблей и хоров. Запечатленную кубанскую казачью песню в конце восемнадцатого века

формировали переселенцы, обустриваясь на новых землях. Черноморское и линейное казачество охраняло не только окраину Российской Империи, но и отражало в себе корни истинно неповторимых народных песен, основы их исполнительства, интерпретационные возможности, лежащие в настоящее время во главе песенных традиций артистов Кубанского казачьего хора, края, страны.

В настоящем действительность требует исполнительской и вокальной модификации кубанских казачьих песен для сохранения и донесения современному зрителю. Сегодня исполнительские аспекты, состоящие из эстетических, вокальных, театральных, личностно-поведенческих, составляют основу исполнения народных песен, их художественной интерпретации. Эту специфику кропотливо сохранили сподвижники Войскового певческого хора, продолжают современные вокалисты, руководители хоров, хормейстеры, исполнители. В этой связи мощно выделяются тематические концерты, фестивали и другие мероприятия современного Кубанского казачьего хора. Ежегодно проходят спектакли-концерты «Рождественские святки». Звучат виртуозно в том числе песни, собранные Г. М. Концевичем. Такие, как «Ой, Ты, Боже, мылосердный», «Ой, Святее та Рождество», «Щедрика», «Ой, сив Христос». Как и 210 лет назад, коллектив продолжает «огромную роль хора в деле пропаганды хоровой музыки, как в крае, так и за его пределами» [6, с. 134].

Спектакль-концерт «Рождественские святки» выполнен в динамичной, ярко-театральной режиссерской и исполнительской интерпретации фольклорных источников. Это красочные казачьи костюмы, театральное действие, перемежающее вокальными композициями; зритель принимает в данном спектакле активное участие, так как артисты начинают постановку со зрительного зала шествием Звездарей, девичьей Маланкой, сопровождаемых песнями. Далее все происходящее перемещается на сцену, где приходят гости «колядовать», происходит колядное обрядовое действие с ряженой козой. Вокальный материал, собранный фольклористами казачьего края, постоянно дополняется современными исследователями, тщательно перерабатывается, часто в композиторской обработке звучит со сцены – для более современного, понятного восприятия сегодняшним зрителем. В концерте звучат духовные произведения, исторические, лирические песни и такие как уникальное вокальное творение «Гэй, у мэне був коняка».

Лирический украинский шедевр «Гэй, у мэне був коняка», несущий в себе веру и надежду на лучшую жизнь, традиционно исполняется мужской группой хора. В вокальном произведении ярко выражено многоголосие, что присуще казачьей манере пения. Особая интонация отведена аккомпанирующим инструментам, например, вступление валторны в песне, способной объемным тоном передать настроение. В данном случае у

художественного руководителя была мысль донесения до зрителя – посредством данных театральных приемов – надежды на будущее, несмотря на драматические события в походной жизни казака.

На первый взгляд сюжет песни прост и непритязателен. Казак сетует на то, что у него был добрый конь, сабля, ружье, девушка. Но коня убили турки, саблю зазубрили ляхи, девушка ушла к другому, и пришел казак на высохшую ниву, чтобы на волах ее вспахать. Он не унывает, ведь на огне кипит казанок с едой, жизнь продолжается. Мало того, воин приглашает на трапезу своих товарищей. Кого он зовет веселить себя – убиенных, чтобы помянуть с почестями, или почитает живых, ныне воюющих, для зрителя остается загадкой, но слушатель теперь понимает, почему в начале песни звучала радостно-торжественная валторна. Это триумф жизни, надежда на наполненное, неомраченное будущее, хотя песня поражает зрителя своей драматичностью.

Зритель вовлечен в яркое действие – это к нему обращаются исполнители, это не хор, а он, зритель, все куплеты песни за артистами повторяет. В песне особая роль отведена воспеванию радости жизни. И она звучит маршеобразно, пафосно. Происходит единение зала с музыкантами: хором, оркестром. Такое высокопрофессиональное исполнительское мастерство в единении слушателя и музыкантов Кубанского казачьего хора оставляет песню в сердце зрителя, а значит, и сохраняет ее в памяти, в кубанских традициях. Многогранная исполнительская модификация вокального шедевра артистами хора сделала из песни мини-спектакль, запомнилась зрителю, корнями ушла в его сердце. Театрализация песенного материала помогает вокалистам Кубанского казачьего хора проявить свое вокальное мастерство. Можно сказать, все эти аспекты играют важную миссию в донесении важнейших нюансов особенностей исполнительской вариативности фольклорных и авторских шедевров.

Традиционно певучая Кубань славится яркими, с богатым, уникальным тембровым звучанием, голосами, знаменита она и профессиональными коллективами со своей исполнительской интерпретацией кубанских казачьих народных песен. Эти исполнительские изменения влияют на зрительское восприятие, а значит, хорошо им запомнятся. Индивидуальное, личностное начало несет исполнение фольклорных творений, принесенных много веков назад черноморскими и линейными казаками на Кубань. Ярким примером можно назвать ряд песен, пользующихся у зрителей неизменной любовью и спросом. Такие как «Варэнички», «Выйди, Грицю, на вулицю», «Полюбыла Пэтруся», «Ходэ сорока», «Комарики – мушки дробенькие», «Ой, гай зеленэнький» и многие другие шедевры, которые исполняла экс-солистка Кубанского казачьего хора Татьяна Бочтарева.

В песне «Ой, гай зеленэнький» артистка открыла красоту народной песни благодаря своим артистическим, танцевальным, вокальным талантам.

Индивидуальное, личностное начало вокалистка несет через яркий, зычный голос мягкого, красивого тембра, летящий над концертным залом, и высокий вокальный уровень исполнительства. Солистка владеет звуковым контрастом, показывая это в песне, профессионально использует певческие регистры. И хотя вокальное произведение небольшого диапазона, вокальными приемами зрителя не удивить, она поражает слушателя индивидуальным удивительным тембром с насыщенными обертонами. Голосовая подача артистки ровная, объемная, громкая, такой стиль пения присущ кубанским певцам, распространен повсеместно.

Индивидуальная яркая сценическая игра, искрометность солистки привлекает внимание зрителя. Она нашла в исполнении песни свои специфические исполнительские приемы, свою песенную интонацию. Игровая шуточная песня доведена певицей до совершенства исполнительского мастерства. В полном объеме певица использует мощные сценические средства для выражения эмоций и характера персонажа песни. Это выражается в жестах, движениях, танце, казачьем костюме. Динамический образ слова в данном вокальном произведении выразителен. Все четко проговаривается, иногда выделяется по смыслу, учитываются особенности не только кубанской вокальной певческой традиции, но и кубанского говора: «Мати, очерет, як орел, горлиця, побачив, вмер, була, дивчина, треба». В вокально-исполнительские аспекты исполнительница включает импровизационные вокальные интонации, что расширяет интерпретационные возможности народной казачьей песни. Т. Бочтарева работает над соответствием смысла, слова, интонаций персонажа песни. Ясное и четкое произношение слов кубанского говора помогает зрителю усвоить, понять, принять сюжет песни.

Сюжет фольклорного шедевра «Ой, гай зеленэнький» понятен, неприязнителен. Девушка на выданье не может выбрать себе жениха между Петром, Данилой, Грицем, Иваном, Романом, за это ее мать ругает. На что дочь отвечает: «Тоди було мене вчити, як маленька була» и дальше рассуждает, перечисляет качества жениха, будущего мужа, которого ждет девушка. Все действия солистка совершает с танцем, под яркий, профессиональный, индивидуально выраженный вокал в грудном регистре, несмотря на диапазон высоких нот. За спиной солистки красочно, талантливо играет по сюжету и многоголосно вторит хор.

Общеизвестно, народная песня ярко живет в хоровом исполнении. Все перечисленные, и не только, произведения отражены в удивительном звучании уникального коллектива, который мы видим сегодня. В настоящее время хор решает любую художественно-техническую задачу, поставленную художественным руководителем, обладает высоким уровнем исполнительской вокальной техники, во многом является эталоном для многочисленных исполнителей кубанской казачьей народной песни. Чтобы привес-

ти его к единой манере пения, восхищающей сегодня, потребовался труд, опыт, профессиональное мастерство не одного дирижера и хормейстера за всю двухсотлетнюю историю профессионального коллектива. В настоящее время зритель слышит единый вокально-хоровой ансамбль, слитность, объемность, красоту звука, богатство и разнообразие тембровых красок, эмоциональную окрашенность слова. В таком пении претворяется в жизнь самобытность русского характера. Мощь, широта и задушевность отражается в казачьих песнях благодаря вокально-исполнительскому мастерству хора.

Итак, проанализировав вокально-исполнительские особенности аспектов модификаций кубанских казачьих песен в современных условиях, следует подчеркнуть: в творческой деятельности Кубанского казачьего хора осваиваются и исполняются лучшие образцы фольклорного и этнографического материала. Главная цель коллектива – чтобы эти уникальные песни были освоены и донесены до последующих поколений. Просветительская задача Кубанского казачьего хора остается в сохранении репертуара, который в свою очередь для нас сохранил Войсковой певческий хор. Чем прочнее останется отпечаток в эмоциональной памяти слушателей, тем лучше решится задача музыкального просветительства коллектива в сохранении, накопленных казачьих певческих традиций, состоящих из модификаций вокального, постановочного, театрального исполнительского мастерства в творческой редакции репертуара для трансляции со сцены.

### Список литературы

1. *Албанов И. А.* Особенности хоровой культуры Кубани // *Культура и время перемен.* 2020. № 3 (30). С. 23–29.
2. *Бурова Е. Д.* Специфика сценического воплощения казачьей песни в сольном исполнительстве // *Концепт.* 2016. № 11. С. 1–6.
3. *Жиганова С. А.* Стилевая интерпретация народной песни как явление отечественной музыкальной культуры 20–21 веков // *Культурная жизнь Юга России.* 2019. № 2 (73). С. 79–83.
4. *Захарченко В. Г.* Духовный стих в современном народно-певческом исполнительстве // *Культурная жизнь Юга России.* 2019. № 2 (73). С. 124–127.
5. *Зорилова Л. С.* Аксиологические основы музыкального искусства // *Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве.* 2020. № 5. С. 91–99.
6. Из истории Кубанского казачьего хора : материалы и очерки / сост. и общ. ред. В. Г. Захарченко ; Администрация Краснодар. края, гос. научно-твор. учреждение «Кубанский казачий хор». Краснодар : Диапазон-В, 2006. 312 с. : ил.

7. *Ильслова Р. Р.* К вопросу формирования народно-песенной культуры исполнительства в современном обществе // Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование : материалы I Всерос. науч.-практ. конф., Казань, 21 мая 2020 г. / Каз. гос. ин-т культуры ; редкол.: З. М. Явгильдина, Т. Ю. Гордеева, Л. З. Бородовская. Казань : КГУК, 2020. С. 337–342.
8. *Куликовская Е. В.* Влияние народных традиций на формирование современной народно-певческой школы // Проблемы современного педагогического образования. 2018. № 59. С. 136–140.
9. *Шастина Т. В.* Исполнительство в народной певческой культуре: традиции и современность // Этносоциум. 2016. № 11 (101) С. 83–90.
10. *Шеврдинова Е. Н.* Песенный репертуар фольклорных коллективов Белоглинского района как способ сохранения нематериального культурного наследия // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 69–77.

# МЕРЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ ВОЛОНТЕРСТВА В СФЕРЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РОССИИ

УДК 304.2

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-89-97>

**Наталья Ивановна ГОРЛОВА,**

доктор исторических наук, доцент,  
Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова,  
Москва, Российская Федерация, e-mail: gorlovanat@yandex.ru

*Аннотация:* За последнее десятилетие российское добровольческое движение в сфере сохранения историко-культурного наследия стало ярким общественным феноменом, проделав огромный путь от разрозненных волонтерских инициатив до масштабных проектов, заручившихся значительной поддержкой на государственном уровне. В статье автором дан всесторонний анализ ключевых мер поддержки (инфраструктурные, правовые, финансовые, методические), благодаря которым созданы за короткий период времени благоприятные условия для развития и популяризации профильного добровольческого движения наследия.

*Ключевые слова:* волонтерство, волонтерская деятельность, добровольческое движение, меры государственной поддержки, сохранение историко-культурного наследия.

*Для цитирования:* Горлова Н. И. Меры государственной поддержки волонтерства в сфере сохранения культурного наследия в России // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 89–97. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-89-97>

## MEASURES OF STATE SUPPORT FOR VOLUNTEERING IN THE FIELD OF PRESERVING CULTURAL HERITAGE IN RUSSIA

**Natalia I. GORLOVA,** DSc in History, Associate Professor,  
Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russian Federation,  
e-mail: gorlovanat@yandex.ru

*Abstract:* Over the past decade, the Russian volunteer movement in the field of preserving historical and cultural heritage has become a vibrant social phenomenon, having come a long way from scattered volunteer initiatives to large-scale projects that have secured significant support at the state level. In the article, the author gives a comprehensive analysis of the key support measures (infrastructural, legal, financial, methodological), thanks to which favorable conditions have been created in a short period of time for the development and promotion of the core heritage volunteer movement.

*Keywords:* volunteering, volunteering, volunteer movement, state support measures, preservation of historical and cultural heritage.

*For citation:* Gorlova N. I. Measures of state support for volunteering in the field of preserving cultural heritage in Russia. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 89–97. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-89-97>

Со второй половины 2010-х гг. начинают оформляться основные контуры мер государственной поддержки отечественного добровольческого движения. Такое внимание государства было вызвано, во-первых, ростом общественного интереса к практикам социально значимой деятельности, в том числе в сфере защиты культурного наследия, во-вторых, хроническим недофинансированием проектов памятникоохранной деятельности и возможностью использования добровольческого ресурса в качестве одного из способов решения озвученной проблемы и мощного ресурса позитивных перемен. Кроме того, добровольчество стало простым и понятным механизмом реализации активной гражданской позиции.

С распадом СССР работа с волонтерским сообществом в сфере памятникоохранной деятельности утратила свою системность и вплоть до 2010-х гг. отличалась спорадическим характером. Это были исключительно индивидуальные инициативы по проведению ремонтно-восстановительных работ деревянного зодчества, акции неравнодушной общественности по предотвращению сноса исторических зданий и др. Именно грантовые конкурсы государственных и неправительственных организаций в данный период становятся чуть ли не единственной действующей мерой по поддержке волонтерских проектов и инициатив. Так, в число грантодателей входили Общество «Знание России», Российский фонд культуры, Российский гуманитарный научный фонд и др. Так, в 2006 и 2007 гг. проект «Заповедное Даровое – Усадьба Достоевских» по созданию музея-заповедника получил грантовую поддержку Российского гуманитарного научного фонда [3]. В рамках проводимого грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина проект «Дом со львом» был обеспечен необходимым финансированием [1]. Примечательно, что волонтерская составляющая реализуемой общественной инициативы или проекта в деле сохранения объектов культурного наследия выступала сопутствующим обстоятельством памятникоохранной деятельности.

Лидером в развитии добровольческого движения наследия, а также в развитии мер государственной поддержки волонтерства выступало и является в настоящее время Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры. С середины 2010-х гг. Общество активно аккумулирует волонтерское сообщество вокруг темы сохранения наследия, тиражирует добровольческие практики. Так, по инициативе ВООПИиК в 2016 г. проводится российско-французский форум «Волонтерство в деле сохра-

нения культурного наследия», в 2018 г. стартовала первая профильная «Школа волонтера» с участием более 250 добровольных помощников. В Год волонтера успешно прошел IV Всероссийский форум-фестиваль добровольческих инициатив в сфере культурного наследия и традиционной народной культуры. В 2019 г. федеральная программа «Волонтеры культуры» была включена в федеральный проект «Творческие люди» национального проекта «Культура». В этом же году на базе Ассоциации волонтерских центров была создана дирекция общественного движения «Волонтеры культуры», запустившая конкурс флагманских проектов, одной из номинаций стали тематические проекты в сфере сохранения памятников истории и культуры.

Последовательность перечисленных событий показывает, как волонтерство в сохранении историко-культурного наследия превратилось в масштабное отраслевое общественное движение, получив за достаточно короткий период времени значительную поддержку от государства.

Остановимся на рассмотрении юридических мер поддержки отечественного добровольческого движения по сохранению культурных и исторических памятников.

Среди всех правовых документов в первую очередь стоит отметить Федеральный закон от 11 августа 1995 г. № 135-ФЗ «О благотворительной деятельности и добровольчестве (волонтерстве)», который выступает базисом правоотношений в данном поле [6]. Документ конкретизирует дефиниции «добровольческая (волонтерская) деятельность» и определяет ее ключевых участников – волонтеров (добровольцев), включая и «организатора добровольческой (волонтерской) деятельности». Нормативно-правовой акт содержит закрытый перечень целей безвозмездных практик социально значимой деятельности, определяет права и обязанности субъектов добровольческого труда и волонтерской организации, а также в нем оговариваются правила и принципы взаимодействия организаторов добровольческой деятельности и волонтеров. В законе конкретизированы полномочия Правительства Российской Федерации, федеральных и региональных органов исполнительной власти, органов местного самоуправления в области осуществления добровольческой деятельности.

Еще один основополагающий нормативно-правовой документ – Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [7] – регулирует сферу отношений в деле сохранения, использования, популяризации и государственной охраны объектов культурного наследия. Кроме того, законом регламентируются вопросы безвозмездного участия добровольных помощников в производимых работах по защите памятников истории и культуры. Спустя несколько лет норма-

тивно-правовой документ был дополнен подзаконным актом – Постановлением Правительства РФ от 25 декабря 2019 г. № 1828 «Об особенностях участия добровольцев (волонтеров) в работах по сохранению объектов культурного наследия, включенных в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, или выявленных объектов культурного наследия» [4], которое позволило пошатнуть один из главных юридических барьеров в работе добровольных помощников на объектах памятников культуры и сделать шаг к нормализации правового поля реализации волонтерских инициатив в деле памятникоохранной деятельности. Так, согласно Постановлению, волонтеры могут быть задействованы в следующих видах работ: ремонтные работы, приспособление объектов культурного наследия для современного использования, благоустройство их территории.

Процесс сотрудничества учреждений культуры с добровольческими организациями конкретизируется Постановлением Правительства РФ от 28 ноября 2018 г. № 1425 «Об утверждении общих требований к порядку взаимодействия федеральных органов исполнительной власти, органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органов местного самоуправления, подведомственных им государственных и муниципальных учреждений, иных организаций с организаторами добровольческой (волонтерской) деятельности и добровольческими (волонтерскими) организациями и перечня видов деятельности, в отношении которых федеральными органами исполнительной власти, органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органами местного самоуправления утверждается порядок взаимодействия государственных и муниципальных учреждений с организаторами добровольческой (волонтерской) деятельности, добровольческими (волонтерскими) организациями» [5].

Одной из ключевых мер правовой поддержки отечественного профильного добровольческого движения стал Указ Президента РФ от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» и последовавшее включение программы «Волонтеры культуры» в федеральный проект «Творческие люди» национального проекта «Культура». Создание необходимых условий для раскрытия его творческого, интеллектуального, трудового, спортивного и иного потенциала, лучших человеческих качеств и способностей – все это лежит в основе стратегических национальных целей развития страны. В достижении вышеобозначенной национальной цели наиболее ощутимый вклад приносят добровольцы Общественного движения «Волонтеры культуры». Ежегодно тысячи добровольцев развиваются сами и помогают развиваться другим. При этом

они выполняют совершенно различные функции, начиная от проведения просветительской детальной и заканчивая проведением культурно-зрелищных мероприятий.

В целом участие волонтеров в достижении национальных целей развития, с одной стороны, позволяет государству получить значительную и, что важно, безвозмездную помощь в решении важнейших задач, в том числе и в сфере охраны памятников истории и культуры. С другой стороны, добровольчество служит простым и понятным механизмом реализации активной гражданской позиции, обеспечивает граждан, которые хотят поддержать свою страну в успешном достижении национальных целей, возможностью сделать это вне зависимости от основной сферы занятости.

Это решение стало признанием значимости добровольческого сообщества и его роли в сфере сохранения и популяризации историко-культурного наследия страны в контексте стратегического развития России. Благодаря правовому акту была создана основа для продвижения и дальнейшей поддержки на уровне государства данного направления приложения добровольческих усилий. Так, в рамках реализации программы «Волонтеры культуры» до 2024 г. предусматривается финансирование в размере 100 млн рублей ежегодно [2].

Обратимся к инфраструктурным механизмам поддержки добровольческих инициатив в сфере охраны объектов культуры.

Большое значение для создания инфраструктуры поддержки волонтерства наследия имеет включение в ее формирование крупнейшей отечественной добровольческой организации – Ассоциации волонтерских центров (АВЦ). В свою очередь, сообщество общественного движения «Волонтеры культуры», действующего на базе АВЦ с марта 2019 г., имеет свои филиалы более чем в 35 субъектах РФ. Кроме того, региональным властям дирекция движения рекомендует оказывать содействие в создании волонтерских центров на базе учреждений культуры, профильных вузов и колледжей.

Эффективной формой государственной финансовой поддержки добровольческого движения в сфере сохранения культурного наследия являются грантовые конкурсы, среди которых один из самых крупных – на получение грантов Президента Российской Федерации на развитие гражданского общества. Профильные проекты памятникоохранной деятельности удовлетворяют тематикам нескольких конкурсных направлений.

В рамках конкурса можно получить финансирование для проведения ремонтно-восстановительных, реставрационных работ на объектах культурного наследия, организации выставок и музейных экспозиций, проведения исследовательских работ и конференций.

К примеру, во втором конкурсе президентских грантов 2018 года победителями стали 12 проектов, которые прямо или косвенно были связаны с вопросами защиты культурно-исторического наследия Российской Федерации. В списке победителей значились фестиваль восстановления исторической среды «ТомСойерФест», проект по сохранению и возрождению церкви Рождества Христова в бывшем селе Крохино, а также проекты региональных отделений ВООПИиК [8]. Уже в первом конкурсе 2019 года количество подобных инициатив увеличилось более чем в два раза.

Грантовый конкурс Российского фонда культуры обеспечивает финансовую поддержку проектов, в том числе и добровольческих, связанных с сохранением памятников архитектуры, проведением выставок, культурных событий и театральных постановок. Отдельное внимание уделяется поддержке проектов, связанных с развитием культурной жизни регионов России, а также формированию волонтерских корпусов на базе учреждений культуры (театров, библиотек и др.), проведению обучающих программ для добровольных помощников.

Федеральное агентство по делам молодежи (Росмолодежь) проводит два государственных грантовых конкурса для физических и юридических лиц, реализующих волонтерские инициативы в области охраны памятников истории и культуры. Это грантовый конкурс молодежных инициатив, включенный в платформу «Россия – страна возможностей», второй – конкурс молодежных проектов Северо-Кавказского федерального округа.

В России реализуется множество региональных, в том числе местных проектов и конкурсов на предоставление субсидий в области защиты историко-культурного наследия и осуществления памятникоохранной деятельности.

Кроме того, широко распространена практика выделения грантовых средств представителями крупного бизнеса (компанией «Норникель», Объединенной металлургической компанией «РУСАЛ» и др.), благотворительными и научными фондами (благотворительные фонды Владимира Потанина, Михаила Прохорова, «Свет» Александра Светлакова, фонд «Абсолют-Помощь») на поддержку проектов в сфере развития территорий и городской среды, сохранения исторической памяти.

Заметное место среди способов государственной поддержки волонтерских проектов в рассматриваемой сфере занимают методические меры.

К примеру, в рамках повышения компетенций волонтеров и координаторов добровольческих проектов, квалификации организаторов волонтерских лагерей (кампусов) предусматриваются образовательные программы («Школа наследия» движения «Архнадзор», «Школа волонтеров

ВООПИиК» и др.), онлайн-курсы для региональных координаторов Общероссийского движения «Волонтеры культуры».

Форумы и секции, ориентированные на сохранение культурного наследия, играют важную роль в развитии кадрового потенциала и профессионального сообщества в добровольческом движении.

Особое внимание следует уделить конкурсу флагманских проектов общественного движения «Волонтеры культуры», выступающего в качестве организационно-методического инструмента для поддержки добровольческих социально значимых проектов в сфере культуры. По результатам конкурса составляется список флагманских проектов движения, которые рассматриваются с точки зрения «социальной франшизы» и рекомендуются для тиражирования в различных регионах страны.

Существует ряд организационных мер для поддержки волонтерства в области наследия. Один из примеров – это административный ресурс, используемый в рамках программы «Волонтеры культуры» в лице Министерства культуры Российской Федерации, его структурных подразделений и учреждений, а также региональных органов государственной власти, сфера деятельности которых связана с развитием культуры и защитой исторических и культурных объектов. Кроме того, большое внимание уделяется этому вопросу Общественной палатой РФ и другим институтами гражданского общества.

Профильные интернет-ресурсы можно рассматривать в качестве информационных механизмов, содействующих популяризации и развитию отечественного волонтерского движения в области охраны памятников истории и культуры (например, сайт «Школы волонтеров наследия», сайт «Хранители наследия», сайт волонтеров ВООПИиК, сайт Ассоциации волонтерских центров, а также сайты многочисленных добровольческих инициатив и проектов памятникоохранной деятельности и их официальные страницы и группы в социальных сетях).

Государственные и негосударственные СМИ также оказывают серьезную поддержку волонтерству в сфере сохранения наследия. В рамках программы «Волонтеры культуры» постоянно обновляется база данных.

Подводя итоги, отметим, что в России за последние несколько лет добровольческое движение в области наследия стало ярким общественным феноменом, эволюционировав от разрозненных волонтерских инициатив до масштабных проектов, заручившихся поддержкой на государственном уровне. Некоммерческие организации и объединения играют значительную роль в процессе формирования неравнодушного волонтерского сообщества.

Сегодня государственная политика в отношении добровольческого движения наследия имеет систематизированный вид и оформлена в

государственную программу, комплекс нормативно-правовых актов, регулирующих процесс привлечения волонтеров к памятникоохранной деятельности.

В Российской Федерации широкое распространение получили правительственные и неправительственные грантовые конкурсы по поддержке волонтерских проектов и общественных инициатив в области сохранения культурного наследия. Также проводятся образовательные проекты и профильные форумы, которые повышают качество тематических волонтерских инициатив.

Таким образом, рассмотренные меры государственной поддержки помогают создавать благоприятные условия для развития и популяризации российского добровольческого движения в сфере сохранения культурного наследия.

### Список литературы

1. Дом со львом. Живой журнал. Официальная страница проекта. URL: <https://lion-house.livejournal.com/624.html>
2. Министерство культуры Российской Федерации. URL: <https://www.mkrf.ru/about/national-project/creative-people/volunteers/>
3. Некоммерческое партнерство по возрождению памятников природы и культуры «Культурно-просветительский, научно-реставрационный и музейный центр «Заповедное Даровое». URL: <http://darovoe.ru/>
4. Постановление Правительства РФ от 25 декабря 2019 г. № 1828 «Об особенностях участия добровольцев (волонтеров) в работах по сохранению объектов культурного наследия, включенных в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, или выявленных объектов культурного наследия» // Справ.-правовая система «Гарант». URL: <https://base.garant.ru/73366205/>
5. Постановление Правительства РФ от 28 ноября 2018 г. № 1425 «Об утверждении общих требований к порядку взаимодействия федеральных органов исполнительной власти, органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органов местного самоуправления, подведомственных им государственных и муниципальных учреждений, иных организаций с организаторами добровольческой (волонтерской) деятельности и добровольческими (волонтерскими) организациями и перечня видов деятельности, в отношении которых федеральными органами исполнительной власти, органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органами местного самоуправления утверждается порядок взаимодействия государственных и муниципальных учреждений с организаторами добровольческой (волонтерской) деятельности,

- добровольческими (волонтерскими) организациями» // Справ.-правовая система «Гарант». URL: <https://base.garant.ru/72116618/>
6. Федеральный закон от 11 августа 1995 г. № 135-ФЗ «О благотворительной деятельности и добровольчестве (волонтерстве)» // Справ.-правовая система «КонсультантПлюс». URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_7495/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_7495/)
  7. Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» // Справ.-правовая система «КонсультантПлюс». URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_37318/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/)
  8. Хранители наследия. URL: <http://hraniteli-nasledia.com/articles/proekty/nasledie-sobralo-urozhay-prezidentskikh-grantov/>

# ЦЕННОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-98-107>

## **Елена Павловна ТАГИЛЬЦЕВА,**

аспирант, старший преподаватель кафедры филологии и сценической речи, Алтайский государственный институт культуры, Барнаул, Алтайский край, Российская Федерация, e-mail: ep-anisimova@mail.ru

*Аннотация:* В статье автор анализирует ценностно-ориентированные аспекты в отечественной театральной культуре на примере фестивалей Кемеровской области и Алтайского края. Формулируются основные проблемы, препятствующие становлению идентичности российского общества в художественной культуре, в частности, в театральной. Рассматривается содержание понятия «ценность» в процессе культурно-исторической трансформации. В качестве выводов утверждаются следующие ценности: гражданское самосознание, патриотизм, литературоцентризм с приоритетом отечественной прозы, поэзии, драматургии, актуализация любительского театрального творчества, а также согласованность традиций и новаций в современной театральной культуре. Аксиологический компонент определяется как первостепенный пусковой механизм для создания и реализации социокультурных проектов, направленных на сохранение и развитие традиций театральной практики. В качестве эмпирического материала рассматриваются фестивале и конкурсы: «Сверкающие грани театра», «Рыжий клоун», «Чайка», «Жар-птица», «ВЕРБа».

*Ключевые слова:* патриотизм, современная хореография, культура, танец, студенты, балетмейстер, традиции, театр, постановка, хореографический номер, история, Россия, преемственность, наследие.

*Для цитирования:* Тагильцева Е. П. Ценностно-ориентированное проектирование в отечественной театральной культуре // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 98–107. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-98-107>

## **VALUE-ORIENTED DESIGN IN RUSSIAN THEATER CULTURE**

**Elena P. TAGILTSEVA**, Postgraduate Student, Senior Lecturer,  
Department of Philology and Stage Speech, Altai State Institute of Culture,  
Barnaul, Altai Territory, Russian Federation, e-mail: ep-anisimova@mail.ru

*Abstract:* In the article, the author analyzes the value-oriented aspects in the domestic theatrical culture on the example of the festivals of the Kemerovo region and the Altai Territory. The main problems hindering the formation of the identity of Russian society in artistic culture, in particular, in theater, are formulated. The content of the concept of "value" in the process of cultural and historical transformation is considered. The following values are approved as conclusions: civic consciousness, patriotism, literary centrism with the priority of domestic prose, poetry, drama, actualization of amateur theatrical creativity, as well as the consistency of traditions and innovations in modern

theatrical culture. The axiological component is defined as the primary trigger for the creation and implementation of socio-cultural projects aimed at preserving and developing the traditions of theatrical practice. The following festivals and competitions are considered as empirical material: "Sparkling Facets of the Theater", "Red Clown", "Seagull", "Firebird", "Willow".

*Keywords:* sociocultural design, values, domestic theater culture, theater festival.

*For citation:* Tagiltseva E. P. Value-oriented design in russian theater culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 98–107. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-98-107>

В настоящее время социокультурное проектирование представляет собой развивающуюся форму гражданской активности, позволяющую через художественно-событийное пространство формировать ценностные ориентации российского общества. Проект как инструмент управления инновациями задаёт вектор в сторону улучшения качества жизни общества, очищения коллективного сознания от тенденций массовой культуры, навязанных PR-технологиями. Мы разделяем мнение авторов, которые утверждают: «ценностное содержание личностной самоидентификации активно включается в сферу конкуренции и выступает в качестве объекта открытого информационного противоборства как хорошо режиссированного условия пропагандистских атак, с помощью которых реализуются попытки влияния на мировоззрение целых народов, а особенно молодежи, стремления подчинить их частной воле, – это реальность, требующая осознания с целью противостояния угрозе нивелирования духовных смыслов развития человека» [10, с. 168]. В связи с этим необходимо вырабатывать инструменты социокультурного влияния, укрепляющие традиционные нравственные ценности у детей и молодёжи.

Актуальность ценностно-ориентированного проектирования в современной отечественной театральной культуре продиктована комплексом проблем, складывающихся в течение последних трёх десятилетий. Среди них: социализация подрастающего поколения в тенденциях массовой культуры, соответствие культурных и художественных практик рыночной экономике, гедонизм как один из значимых ориентиров художественной культуры, отрицание позитивного опыта старшего поколения в художественной практике. Кроме того, синдром «отмены русской культуры» в ряде европейских государств после начала Специальной военной операции в феврале 2022 года проявился как пусковой механизм по отторжению общечеловеческих европейских ценностей и консолидации ценностей гражданской идентичности российского общества.

Гарантом личной, профессиональной, социальной и организаторской ответственности в успешной реализации проекта является Автор. Именно ему отводится роль главного действующего лица на всех эта-

пах проектной технологии, и в первую очередь, на этапе замысла. Автор обязан рассматривать проект комплексно как систему, применять знания о категориях: проблематизации, целеполагания и инструментализации, уметь видеть и выражать структурные элементы проекта: проблема, цель, ресурсы, результат, но, кроме этого, достоверно сформулировать ответ на вопрос: какие значимые ценности пронизывают проект на каждом этапе?

В социокультурном проектировании именно ценностные ориентации являются «сквозным действием», осями координат технологического процесса всех этапов реализации проекта. Отметим, что в настоящее время понятие «ценность» обладает широкой терминологической вариативностью, разнообразием определений и трактовок, кроме того, нередко влияние на осмысление ценностной составляющей оказывает коннотативный аспект.

По ходу заметим, что впервые формулирование сущности «ценности» происходит в период античности, когда данное понятие связывается с проявлением божественного в человеке и природе. Аристотель определял «ценимое» как «благо божественное, самое лучшее, например, душу, ум, то, что изначально, первопринцип» [2, с. 300]. Впоследствии определение ценности претерпевало содержательные изменения: от онтологического, этического его понимания к гносеологическому, эстетическому, методологическому, а позже инструментальному. Размышляя о сущности и роли ценностей, Мишель Монтень выделяет в них прежде всего индивидуалистическое начало: «Что ценность вещей зависит от мнения, которое мы имеем о них, видно хотя бы уже из того, что между ними существует много таких, которые мы рассматриваем не только затем, чтобы оценивать их, но и с тем, чтобы оценивать их для себя» [5, с. 55]. Принцип индивидуальной значимости ценности для субъекта оценивания подтверждается большинством учёных, среди них: В. Виндельбанд, Г. Риккерт, Э. Гуссерль, П. А. Сорокин, М. С. Каган.

В целом, теоретические исследования современной отечественной гуманитаристики активно развиваются в опоре на ценностные категории. Подтверждением тому является состоятельность аксиологической школы как наиболее актуального научного направления в культурологии в XX веке. Представители отечественной аксиологической традиции прошлого столетия, в том числе Н. О. Лосский, Н. А. Бердяев, В. В. Соловьёв, Г. Г. Шпет, М. М. Бахтин, а в советский период М. С. Каган, В. П. Тугаринов, В. А. Василенко, В. В. Гречаный, О. Г. Дробницкий, Б. Г. Кузнецова выражают релятивистскую позицию на сущность и природу ценности как на благо, как на значимость, как на чувственные переживания, как на социокультурные универсалии, как духовные и нравственные идеалы и др. В настоящее время происходит уточняющее развитие аксиологической

природы ценностей, их взаимозависимости, роли в структуре идентичности личности и общества. Осмысляя социокультурное проектирование, важно определить роль аксиосферы, которая может включать в себя социальные, экзистенциальные, эстетические, нравственные и художественные ценности.

Согласно теории американского философа русского происхождения П. А. Сорокина типология ценностей представлена тремя уровнями: идеациональные, идеалистические и сенситивные ценности. И если в античности и средневековье в большей степени преобладали идеациональные ценности, то есть связанные с идеей бесконечности и всеразумности божественного, в советском обществе – идеалистические, связанные с контролем потребностей и желаний, заботе о ближних, то в современном западном обществе приняты сенситивные ценности, которые утверждают чувственную и материальную природу человека [11, с. 80].

М. С. Каган отмечал, что «феномен ценности представляет собой именно многомерное, сложно-целостное образование, которое несводимо к какой-либо его стороне, к тому или иному его конкретному проявлению, а эта его многосторонняя целостность может быть смоделирована только философией» [3, с. 49]. Он осуществляет диалектический синтез двух позиций изучения теории ценностей, где, с одной стороны, абсолютная объективация онтологического значения ценности, с другой – психологическая субъективность взгляда, порождающая релятивизм ценностных суждений. Именно в целостном многостороннем исследовании аксиосферы можно объяснить диалектику абсолютных и относительных ценностей.

В широком смысле, вся духовная сфера жизнедеятельности человека вплетена в систему ценностно-ориентированного знания. Поставленные цели ценностно соотносятся со средствами и результатами их достижения. В целом, содержание культуры и ценностей традиционно соотносятся. К сожалению, современная российская культура нередко выдаёт продукты, рожденные чуждой системой ценностей. Культура призвана помогать человеку и обществу в становлении мировоззренческих ориентаций, в создании идеального образа преображённой реальности. И наоборот, псевдоидеи отчуждают реальность, создают виртуализованную антикультуру, духовную подмену – симулякр. Ценности как значимая доминанта культуры призваны обеспечивать экзистенциальные идеалы для человеческой мысли и воли.

Размывание ценностей, границ идентичности, дезинтеграция, индивидуализация общества связаны с утратой целостных представлений об общественном и культурном развитии. Отсутствие продуманных и осознанных взглядов нередко подменяется готовыми представлениями, которые способны в целом дестабилизировать общество. Прямой пе-

ренос чуждых ценностей и идеалов (без учёта культурно-исторической специфики) всегда ведёт к негативному результату. Основные категории, основанные на ценностных характеристиках, сохраняющие культуру, целостное мировоззрение индивида – это культурный код, менталитет, традиция, идентичность.

После распада Советского Союза российское общество приняло западную модель ценностей, где физические и эмоциональные удовольствия становятся во главе всех жизненных процессов каждой отдельной личности. За период до 2022 года произошли ряд изменений, касающихся переоценки ценностных ориентаций общества. Значимым фактом является Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 года «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». В данном документе утверждаются, что «традиционные ценности – это нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России», к которым относится «жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России» [6].

Таким образом, документально зафиксированы значимые ценности российской духовной и нравственной культуры. Ценности, которые объединяют, прежде всего, государственные социальные институты, в том числе вузы, школы, некоммерческие организации, детские сады, музеи, библиотеки, театры, то есть места, где всегда происходило транслирование ценностных ориентаций.

Именно ценности создают мировоззренческие установки, что, в свою очередь, является основанием для формирования идентичности, как личностной, так и групповой. В контексте данного исследования, рассмотрение ценностно-ориентированного проектирования посредством индивидуализирующего метода позволяет определить и проанализировать ценностные установки конкретных творческих проектов – театральных фестивалей, а также обнаружить актуальные тенденции художественной отечественного театральной практики.

Театральный фестиваль как форма социокультурного проектирования реализует ценностные основания, формирующие идентичность в современной отечественной театральной культуре. На этапе замысла фестиваль концентрированно отражает идейные и ценностные взгляды его авторов и организаторов, кроме того, на этапе реализации театральный фестиваль выявляет мировоззренческие ориентиры его участников, об-

наруживает актуальные художественные тенденции, обеспечивает поддержку художественно-творческим достижениям, тем самым утверждая те или иные ценности. Фестиваль как общественное культурное событие изначально декларирует ценностную модель, приемлемую для его авторов и команды организаторов.

Замысел, раскрывающий ценностные ориентации, так или иначе отражается в основных документах проекта – театрального фестиваля – в заявке и положении. Как правило, основные положения фестиваля, цели, задачи, обнаруживают значимые ценности авторской группы.

В рамках данной статьи для анализа отобраны пять ценностно-ориентированных проектов, в том числе: Международный театральный фестиваль-форум «Сверкающие грани театра» (г. Кемерово), Международный театральный фестиваль-конкурс «Рыжий клоун» (г. Кемерово), Межрегиональный театральный фестиваль русской классики «Чайка» им. К. С. Станиславского (г. Барнаул), Театральный фестиваль Алтайской митрополии «Жар-птица» (г. Барнаул), Фестиваль-конкурс речевого исполнительского искусства «ВЕРБа» (г. Барнаул). Данные фестивали представляют социокультурное пространство двух регионов – Кемеровской области и Алтайского края, выявляют ряд общих ценностных ориентаций, которые легко вычлняются из основного документа фестиваля – положения.

Так авторы фестиваля «Сверкающие грани театра» в целях и задачах формулируют следующее: «формирование единого культурного пространства России; привлечение внимания зрительской аудитории к русской литературе, истории, культуре; поддержка театра как важного инструмента в воспитании художественного вкуса, духовного развития, патриотизма, любви к своей стране» [8]. То есть помимо художественно-творческих задач, существенных и первостепенных для большинства театральных фестивалей, выявляются идейно-содержательные, которые провозглашают патриотические ценности в театре.

Фестиваль русской классики «Чайка» им. К. С. Станиславского в качестве основных целей фестиваля провозглашает: «сохранение и развитие лучших традиций русского психологического театра, ведущих принципов отечественной театральной школы; популяризация и пропаганда творческого наследия реформатора и теоретика русского театра, великого актера и режиссера, мыслителя и театрального педагога Константина Сергеевича Станиславского; создание высокохудожественных спектаклей и самобытных, разножанровых, экспериментальных работ (этюдов, миниатюр, фрагментов из спектаклей, композиций) на основе лучших произведений русской классической литературы и драматургии» [9]. Таким образом, в данном фестивале обозначаются традиционные ценности отечественной культуры, ориентация на русский театр.

Общей тенденцией названных двух фестивалей является литературоцентризм, выраженный в строгой обращённости к отечественной литературе – спектакли, поставленные на основе произведений мировой литературы по регламенту авторской группы к участию в конкурсе не допускаются. Фестиваль Алтайской митрополии «Жар-птица» [1] в положении утверждает духовную отечественную литературу, причём год от года (фестиваль проводился уже семь раз) общая тема меняется: русские народные сказки, притчи, жития святых, апокрифы и др. Соответственно, фестиваль «Жар-птица» также литературоцентричен и наполнен многообразием отечественной духовной словесности. Фестивали «Рыжий клоун» [4] и «ВЕРБа» [7] сохраняют основополагающий принцип главенства литературы, выраженный в разных театральных формах, однако имеют более широкий охват, включая зарубежную прозу, поэзию и драматургию. Тем не менее, в положениях фестивалей также указывается значимость отечественной театральной традиции и актуализация её духовно-нравственного потенциала.

Во всех названных фестивалях отмечается ориентация не на профессиональное, а именно любительское театральное творчество. Полагаем, что данный факт необходимо рассматривать с точки зрения ценностного целеполагания, а не просто как направленность на определённую целевую аудиторию. Любительское театральное творчество утверждает многообразие форм театра, соединённых с внутренними традициями конкретного коллектива и традициями отечественного театра в целом. Любительский театр во многом более традиционен, чем профессиональный театр, а значит, более консервативен. Любительские студии содержат в положениях о своей деятельности воспитательные и просветительские задачи, способствуют социализации детей, подростков, молодёжи и других групп общества. Значимой характеристикой, отличающей любительский театр от других социокультурных форм деятельности, является то, что рекреационные и гедонистические задачи являются не главенствующими, а второстепенными. Идеальное мировоззренческое поле, художественная идея объединяют любителей в потребности поставить спектакль, организовать его показ и участвовать в фестивале.

Таким образом, ценностные основания в современных творческих проектах – театральных фестивалях – выражены в трёх утверждениях: в осознании и проявлении гражданской идентичности и патриотизма; в значимости литературоцентризма и приоритета отечественной литературы; в ориентации не на профессиональное, а любительское театральное творчество.

Современная отечественная театральная культура широко представлена многообразными жанрами и формами. Это и классические драма-

тические постановки, основанные на традиции психолого-реалистического театра, и постдраматические эксперименты, включая перформанс, сторителлинг, вербатим, сайт-специфик-театр и др., а также разные варианты коллаборации искусств. В любительское творчество, как правило опирающееся на традиции отечественной театральной школы, нередко проникают элементы более современных художественных форм. Нетрудно проследить дихотомию эстетических категорий между психолого-реалистическим и постдраматическим направлениями в театре. Так в постдраматическом театре, апологетами которого являются Х. Т. Леман, Э. Фишер-Лихте, Ф. Касторф, А. Васильев, значимыми эстетическими категориями и художественными приёмами являются: организация события как провокации, то есть событие как акт коммуникации со зрительской аудиторией; по отношению к тексту утверждается его второстепенность, активно используется приём литературной деконструкции; отказ от драмы и драматического напряжения внутри действия спектакля; в способе актёрского существования превалирует гипернатурализм. В то время как в психолого-реалистическом направлении, приверженцами которого являлись К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, М. О. Кнебель, А. А. Гончаров, Г. А. Товстоногов, событие решается через художественно-образное видение случившегося факта; литература является отправной точкой в постановке спектакля, кроме того, одобряется бережное, пиететное отношение к авторскому тексту; драматизм утверждается как основа воплощения спектакля; значимый способ актёрского существования – искусство переживания. Сопоставляя пары эстетических категорий и художественных приёмов постдраматического и психолого-реалистического театральных направлений можно проследить их противоположную устремлённость по отношению к событию, тексту, драме и способу существования актёра.

Перечисленные примеры, демонстрирующие разность инструментального подхода в решении художественных задач постдраматического театра и психолого-реалистического, можно продолжить дальше, так как противопоставленность ценностных ориентаций изначально задана в идейном содержании двух театральных направлений. Однако в последнее время наблюдается всё больше спектаклей, основанных на традициях психолого-реалистического театра, но с элементами постдраматизма. Сохраняя ценностные ориентации, традиционные для отечественной театральной школы, и в целом для российской культуры, режиссёры обращаются к постдраматическим элементам, художественным приёмам, знакам современности, усиливая художественно-образную, драматическую составляющую спектакля. Удачными примерами синтеза двух театральных направлений можно назвать спектакли: «Город Эн» Прокопьевского драматического театра, режиссёра А. Устинова; «Лёха» Алтайского

краевого театра драмы имени В. М. Шукшина, режиссёра И. Астафьевой; «Русское варьете» АНО «Театральный центр», режиссёра К. Позднякова. Таким образом, сохраняя традиционные отечественные ценности и применяя всё богатство художественно-выразительных средств современного театра, молодые режиссёры укрепляют культурную идентичность России.

В качестве выводов отметим, что в настоящее время обозначается кризис идентичности российской культуры, продиктованный комплексом социокультурных проблем; ценностно-ориентированное проектирование в форме театрального фестиваля отражает значимые ценностные установки на этапе замысла – авторов и организаторов, на этапе реализации – его участников; существенными ценностными ориентациями современных театральных фестивалей являются любительское театральное творчество, приоритет отечественной литературы, патриотизм; реализация ценностей в театральном творчестве происходит через конкретные эстетические приёмы, направленные на текст, событие, способ существования, драматическое восприятие; противопоставление постдраматического театра и психолого-реалистического примиряется через профессиональную работу режиссёров, которые в основании утверждают отечественную театральную школу и при этом используют все художественные формы современного искусства.

### Список литературы

1. Алтайская митрополия: Состоялся финал православного театрального фестиваля «Жар-птица» URL: <https://altayskaya-mitropolia.ru/?p=6355>
2. *Аристотель*. Сочинения в четырех томах. Том 4. Москва : Мысль, 1983. 830 с.
3. *Каган М. С.* Философская теория ценности. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. 204 с.
4. Министерство культуры РФ. Портал культурного наследия: IX Международный театральный фестиваль-конкурс «Рыжий клоун» имени Андрея Панина URL: <https://www.culture.ru/events/2687663/ix-mezhdunarodnyi-teatralnyi-festival-konkurs-ryzhii-kloun-imeni-andreya-panina>
5. *Монтень М.* Опыты. Избранные главы. Москва : Правда, 1991. 656 с.
6. Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей : утв. Указом Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202211090019>
7. Положение о проведении Всероссийского форума речевого искусства «ВЕРБа» URL: <http://verba.agik22.ru/>

8. Положение о проведении Международного театрального фестиваля-форума «Сверкающие грани театра» URL: <https://graniteatrafest.ru/#rec507033468>
9. Положение о проведении Межрегионального театрального фестиваля русской классики «Чайка» им. К. С. Станиславского. URL: <https://www.altgaki.org/students/studevents/2276-iii-regionalnyj-teatralnyj-festival-russkoj-klassiki-chajka-im-k-s-stanislavskogo-2>
10. *Смирнов В. А., Астахов О. Ю., Шунков А. В.* Актуализация культурного самосознания как условие развития теологического образования в вузах культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 168–175.
11. *Сорокин П. А.* Социальная и культурная динамика. Москва, 2006. 1176 с.

# СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНОЙ И СЦЕНИЧЕСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 793.3

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-108-114>

## **Мария Сергеевна КУЗНЕЦОВА,**

преподаватель кафедры народного танца  
Московского государственного института культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
преподаватель кафедры искусства хореографа,  
Институт славянской культуры, Российский государственный  
университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва, Российская Федерация,  
e-mail: moon-rusya1995@mail.ru

## **Евгений Александрович КУЗНЕЦОВ,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры народного танца  
Московского государственного института культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: hornarmgu@mail.ru

*Аннотация:* В статье рассматривается фольклорная и сценическая танцевальная культура, вопросы и проблемы их взаимодействия, особое внимание уделено возможностям синтеза в методике преподавания в системе высшего хореографического образования. Обозначена роль и значение фольклорной первоосновы для творчества и сценического воплощения русской танцевальной культуры. Раскрыта специфика применения фольклорного и сценического подхода в интерпретации русского народного танца. Авторами статьи предлагается рассмотреть проектную деятельность как путь решения существующих противоречий между фольклорным и сценическим подходом в преподавании и творчестве. В статье предлагается модель проекта «Бережь красоту русского танца!», направленная на консолидацию профессионального хореографического сообщества, создание диалога в вопросах сохранения русской танцевальной традиции и поиске новых форм её развития.

*Ключевые слова:* фольклорная танцевальная культура, сценическая танцевальная культура, русский народный танец, методика преподавания, творческий проект.

*Для цитирования:* Кузнецова М. С., Кузнецов Е. А. Синтез фольклорной и сценической танцевальной культуры на современном этапе развития высшего хореографического образования // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 108–114. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-108-114>

## SYNTHESIS OF FOLKLORE AND STAGE DANCE CULTURE AT THE PRESENT STAGE OF DEVELOPMENT OF HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION

**Maria S. Kuznetsova**, Lecturer at the Department of Folk Dance, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation; Lecturer at the Choreographer's Art Department, Institute of Slavic Culture, Kosygin Russian State University, Moscow, Russian Federation, e-mail: moon-rusya1995@mail.ru

**Evgeny A. KUZNETSOV**, CSc in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Folk Dance, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: hornarmgu@mail.ru

*Abstract:* The article examines folklore and stage dance culture, issues and problems of their interaction, special attention is paid to the possibilities of synthesis in the teaching methodology in the system of higher choreographic education. The role and significance of the folklore primary basis for creativity and the stage embodiment of the Russian dance culture is indicated. The specifics of the application of folklore and stage approach in the interpretation of Russian folk dance are revealed. The authors of the article propose to consider project activity as a way to solve the existing contradictions between folklore and scenic approaches in teaching and creativity. Russian Russian Dance project model "Protect the beauty of Russian dance!" is proposed in the article, aimed at consolidating the professional choreographic community, creating a dialogue on the preservation of the Russian dance tradition and the search for new forms of its development.

*Keywords:* folklore dance culture, stage dance culture, Russian folk dance, teaching methods, creative project.

*For citation:* Kuznetsova M. S., Kuznetsov E. A. Synthesis of folklore and stage dance culture at the present stage of development of higher choreographic education. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 108–114. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-108-114>

Русский народный танец – явление уникальное и многомерное, вобравшее в свою сущность глубокую философию традиционной народной культуры, отразившее социальные, экономические, этнографические и географические условия. Русский народный танец рождался и изменялся вместе с народом. «Танец и музыка родились как потребность людей в проявлении чувств, в художественной форме передавая ощущение красоты жизни, отображая трудовые процессы, давая выход жизненной энергии» [4, с. 22].

Как любое явление, русская народная танцевальная культура находится в постоянном поиске форм развития и преобразования. В этом поиске большое влияние на выбор вектора развития оказывают современные тенденции и интересы общества, влияние других культур. Генезис становления русского народного танца от Древней Руси и до современности прошел разные периоды развития и спада. Подъем национальной культуры после иноземных оккупаций и войн, после гонений и преследований

всегда ознаменовывал новый виток развития народного творчества, появление новых форм и интерпретаций.

Столетия XIX и XX веков для русского народа и русского искусства оказались самыми трагическими, переменчивыми и волнительными. Но именно в этот период происходят преобразования в хореографическом искусстве, и фольклорные истоки стали занимать в нем значительную роль. Рассматривая народное творчество, важно отметить активное развитие самодеятельного, любительского творчества, появление смотров, фестивалей и конкурсов хореографического творчества. «Художественная самодеятельность стала своеобразным преемником и продолжателем традиций русской народной хореографии» [там же, с. 23]. Все это «развернуло» народное искусство «на зрителя» и направило на путь совершенствования и академизма. Русский танец стал разделом народно-сценического танца, появились новые движения, технически усовершенствованные, усилившиеся, изменившиеся от первоосновы. Народные пляски видоизменились в хореографические произведения, стали более зрелищными и эффектными. К середине XX века в мире хореографического искусства стали известны имена многих талантливых балетмейстеров, артистов хоров и ансамблей, педагогов, которые занимались творческим развитием лексики и композиции, сюжетов и образов русской хореографии: И. А. Моисеева, Т. А. Устинова, Н. С. Надеждина, И. З. Меркулов, М. С. Годенко, О. Н. Князева, А. А. Климов и многие другие. Появление профессиональных ансамблей народного танца, создание танцевальных групп в народных хорах, выход на высокий уровень самодеятельных коллективов сформировали потребность в квалифицированных педагогических и исполнительских кадрах, которая, в свою очередь, способствовала организации хореографического образования в области народного танца: открытию училищ, колледжей, институтов культуры и искусств. Параллельно с этим происходила методическая работа по становлению дисциплины «русский народный танец», определению её границ, целей и задач, методов преподавания и средств обучения.

На сегодняшний момент времени мы можем наблюдать существующие друг от друга отдельные феномены, но взаимосвязанные друг с другом общностью основы: фольклорный русский танец и сценический русский танец. Назовем их условно: сценический и фольклорный подход к изучению русской танцевальной культуры. Соответственно, существуют специалисты – представители обоих подходов. Авторы статьи также наблюдают некое противостояние между специалистами в данных областях, несмотря на то, что гораздо более целесообразным, по мнению авторов, является путь поиска точек соприкосновения, творчества и взаимодействия друг с другом, а также стремление сохранить

и приумножить народную танцевальную культуру. В созвучие к данной мысли приведем высказывание балетмейстера, создателя первого государственного ансамбля народно-сценического танца И. А. Моисеева: «Не могу назвать более многоликого, податливого и благодарного для хореографии материала, равного по своим качествам русскому фольклору» [3].

В коллективах, учреждениях, где хореографы синтезируют оба выше обозначенных подхода в методике преподавания русского народного танца в творческом воплощении, по нашему мнению, открывается новый интересный виток развития танцевальной культуры, который характеризуется глубиной изучения традиционных основ, поиском осознанных выразительных средств, не входящих с танцевальной традицией в противоречие, а наоборот, раскрывающий её новые краски и полутона.

Говоря о высшем хореографическом образовании, авторы статьи рассматривают систему только тех учреждений культуры и искусств, которые основывают образовательный процесс на изучении народно-сценического танца, русского народного танца и его региональных и областных особенностей. Образовательный процесс основывается на сценических формах, лексике, и чаще изучается только авторская интерпретация русского народного танца, без должного внимания фольклорной первооснове танцевальной культуры. В связи с чем наблюдаются следующие противоречия:

- в различии подходов к преподаванию русского народного танца;
- в отношении к музыкальной, песенной основе русского народного танца;
- в глубине изучения первоосновы народной танцевальной культуры (семантики движения).

Первое противоречие, заключающееся в разных подходах к методике преподавания русского народного танца, проявляется в педагогической манере преподавания, педагогических методах и тех художественно-творческих суждениях, которые транслируются преподавателем. Представители сценического искусства часто применяют в педагогической практике авторитарный метод общения, безапелляционного характера. Среди педагогических методов основными являются: показ, упражнение, объяснение, отработка единого стиля исполнения, отточенности наравне с автоматизмом. Специалисты фольклорного подхода, наоборот, возвращаются к импровизационности и полифоничности народного исполнительства, стихийности композиционного построения (не противоречащей заданной форме бытующего произведения).

Второе противоречие проявляется в процессе создания нового хореографического произведения, где многие специалисты сценического

подхода в настоящее время придерживаются мысли об использовании только инструментальной музыки без голосового сопровождения (то есть песни). Обратный путь видят специалисты фольклорного подхода, а именно – в возвращении к синкретической связи песни, игрового действия с танцем [5].

Третье противоречие является архиважным и требующим скорейшего решения. Фольклористы в процессе изучения танцевальной основы народной культуры опираются на записи, сделанные при фольклорных экспедициях, и часто мы можем наблюдать не столь большое разнообразие в лексическом материале, – главной основой является естественность и свобода в самовыражении, преемственность традициям. Этот метод сохраняет связь между движением и смыслом, заложенную народом. Специалисты сценического подхода в стремлении к высокой исполнительской технике, эмоциональной выразительности, техничности и виртуозности, обучая студентов танцевальному искусству, не обращают внимание на семантическое значение движения (семантика – наука о знаках и символах, которая отражена в каждом элементе культуры) [2]. Существование сценических штампов и разработанных режиссерских приемов, которые бытуют из номера в номер, с каждым новым поколением, приобретая новые технические разработки, стремятся к визуальной эффектности. Особенно это касается хореографических номеров, в которых отсутствует сюжет или образ танца. «...Всякие новшества и псевдоноваторства, оторванные от истоков танца и бездумно вводимые в сценический, могут завести русский танец в глубокий тупик» [1, с. 46].

По мнению авторов статьи, в современном хореографическом сообществе важен процесс консолидации в вопросе изучения и сохранения основ русского народного танца через синтез художественно-творческих наработок специалистов сценического искусства и хореографов, изучающих фольклорную танцевальную культуру.

Решение вышеобозначенных противоречий возможно в пересмотре существующей методики преподавания русского народного танца в высшем хореографическом образовании, поиске новых форм и платформ общения между специалистами – адептами сценического и фольклорного подхода.

Первым шагом для решения проблемы стала организация авторами статьи на базе кафедры народного танца Московского государственного института культуры в 2022 году научно-практического семинара «Беречь красоту русского танца!», который позволил в едином образовательном пространстве привлечь специалистов в области русского народного танца – представителей разных школ (Москвы, Орла, Белгорода и других городов). Практические мастер-классы от ведущих преподавателей рус-

ского танца, артистов государственных ансамблей, хранителей наследия великих мастеров позволили рассмотреть круг профессиональных вопросов по сохранению и развитию русского народного танца, обменяться опытом между профессионалами и любителями народного творчества, выстроить диалог и обозначить актуальные темы для дальнейшего обсуждения. Концертная программа «Праздник русского ранца» в большом зале Учебно-творческого центра МГИК объединила на сценической площадке лучшие профессиональные, студенческие и любительские коллективы Москвы и Московской области.

Названием творческого проекта стал девиз великого мастера русского народного танца, профессора МГИК, балетмейстера, народной артистки СССР Т. А. Устиновой. Пройдя путь становления сценического исполнителя (Государственный балетный техникум при Государственном академическом Большом театре), Татьяна Алексеевна никогда не забывала о подлинном значении и роли народного творчества. Она являлась собирателем русского танцевального фольклора, его ценителем и хранителем. Созданные ею новые композиции русских танцев не были эклектичны, а наоборот, давали продолжение фольклорным источникам, раскрывали красоту и богатство народной культуры в новой сценической форме. «Только глубокое знание фольклора дает возможность специалистам создавать сценические варианты народных танцев. <...> Хореограф должен располагать широкой информацией по многим аспектам: надо знать достопримечательности края, одежду, домашний уклад; иметь точные представления о том, какие песни поют в этой области, в селе. Особо надо обращать внимание на такие детали, как походка, манера исполнения, движения, рисунок танца» [4, с. 25].

Авторы статьи пришли к выводу о важности продолжения данного проекта, его развитии и поиске новых форм; о возможности расширения географии участников, ведущих мастер-классов, специалистов сценического и фольклорного подходов, спикеров дискуссионной платформы, экспертов и слушателей; о привлечении информационных партнеров, творческих инструментальных и песенных коллективов.

Круг рассматриваемых вопросов в данной статье нуждается в творческом осмыслении, научно-исследовательском анализе и требует более широкого обсуждения в профессиональном сообществе. Немаловажным фактором является объединение разных сценических и фольклорных школ русской танцевальной традиции и создание диалога по поиску единого подхода в методике преподавания, включающего сотворчество, применение импровизации, семантики региональных и областных особенностей русского танца, но предусматривающего творческий компонент для развития педагогического мастерства.

## Список литературы

1. *Климов А. А.* Русский народный танец. История и современность : материалы II Всероссийской научно-практической конференции по русскому народному танцу / Сост. Т. В. Пуртова; Москва : ГРДНТ, 2003. 112 с.
2. *Кузнецова М. С., Кузнецов Е. А.* Семантическое значение движений и положений рук в русском народном танце // Культура: теория и практика. 2019. № 6 (33). С. 17–20.
3. *Моисеев И. А.* Слово о танце // Луцкая Е. Л. Жизнь в танце. Москва : Искусство, 1968. С. 21–26.
4. *Устинова Т. А.* Избранные русские народные танцы / [Вступ. ст. В. Уральской]. Москва : Искусство : Реклам.-изд. центр «САМПО». 1996. 592 с.
5. *Шилин А. И.* Традиционный танец в русской народной хореографии // Русский народный танец. История и современность : материалы II Всероссийской научно-практической конференции по русскому народному танцу / Сост. Т. В. Пуртова. Москва : ГРДНТ, 2003. С. 52–60.

# ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ХОРЕОГРАФОВ В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОГО ТАНЦА

УДК 378

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-115-123>

**Кристина Геннадьевна ФАТХУДИНОВА,**

доцент кафедры народного танца,  
соискатель кафедры педагогики и психологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: fatkhudinova.k@gmail.com

*Аннотация:* Статья посвящена актуальным проблемам подготовки молодых специалистов в области русского народного танца в системе высшего образования. Рассматривается одна из важных проблем – сохранение и развитие национальной культуры. От уровня знания традиций зависит статус будущего специалиста-хореографа, его овладение движениями, стилем, характером и танцевальной манерой. В статье выявляются формы воссоздания русского танца и использования в практике хореографического искусства. Выделяются уникальные черты национальных танцев региона, музыки, манеры исполнения, пространственного рисунка, костюма. Определяются проблемы и процессы совершенствования в учебном процессе. Основной акцент сделан на труды и творческое наследие выдающихся балетмейстеров, педагогов-практиков в области изучения русского народного танца. Отмечается, что опыт подготовки хореографов, балетмейстеров, будущих руководителей коллективов русского народного танца востребован, отвечает богатым народным традициям, доказавшим свою жизнеспособность и актуальность и получает свое развитие в соответствии с современными подходами.

*Ключевые слова:* фольклор, русский народный танец, педагог-балетмейстер, творчество, народные традиции, региональные и национальные особенности.

*Для цитирования:* Фатхудинова К. Г. Профессиональная подготовка хореографов в условиях культурных трансформаций традиций народного танца // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 115–123. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-115-123>

## PROFESSIONAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS IN THE CONDITIONS OF CULTURAL TRANSFORMATIONS OF FOLK DANCE TRADITIONS

**Kristina G. FATKHUDINOVA**, Associate Professor at the Department of Folk Dance, Candidate of the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: fatkhudinova.k@gmail.com

*Abstract:* The article is devoted to the actual problems of training young specialists in the field of Russian folk dance in the system of higher education. One of the important problems is considered – the preservation and development of national culture. The status of the future specialist-choreographer, his mastery of movements, style, character and dance style depends on the level of knowledge of traditions. The article reveals the forms of recreating Russian dance and using choreographic art in practice. The unique features of the region's national dances, music, manner of performance, spatial pattern, and costume stand out. The problems and processes of improvement in the educational process are determined. The main emphasis is placed on the works and creative heritage of outstanding choreographers, practicing teachers in the field of studying Russian folk dance. It is noted that the experience of training choreographers, choreographers, future leaders of Russian folk dance groups is in demand, meets both the rich folk traditions that have proven their viability and relevance, and is being developed in accordance with modern approaches.

*Keywords:* folklore, russian folk dance, choreographer, creation, folk traditions, regional and national features.

*For citation:* Fatkhudinova K. G. Professional training of choreographers in the conditions of cultural transformations of folk dance traditions. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 118–123. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-118-123>

Современная система профессиональной подготовки хореографов – специалистов в области народного танца нуждается в четком понимании социально-культурных задач, которые определяются объективными процессами духовно-нравственного развития личности, понимания национальных истоков, традиций и др. Решение задач обуславливает необходимость проанализировать изменения, которые произошли за последние десятилетия в преподавании народного танца в учебных заведениях искусства и культуры России, определить основополагающие культурно-исторические ценности и идеалы, которые играют определяющую роль в учебном процессе, на какие знания фольклора, обряды и национальные традиции ориентированы программы подготовки. «Русский танец сегодня чаще всего показывается односторонне, теряется многообразие выразительных средств. Танцевальная культура на глазах превращается в тренировочные экзерсисы. Важный, но не единственный критерий определения фольклорности произведения – это традиционность. Понимать этот критерий стоит не в консервативной приверженности только к старым традициям, а в развитии и трансформации этих традиций, чтобы в угоду сиюминутным новшествам не потерять их» – отмечает В. И. Слыханова, балетмейстер Московского государственного академического театра танца «Гжель» [6, с. 3]. Автор указывает на важную проблему, которая приводит к утрате подлинного образа, созданного народом и бережно сохраняемого специалистами в области хореографического искусства.

Наряду с этим следует отметить нередко проявляющуюся нечеткость традиционного танцевально-пластического языка. Вариативность и не-

фиксированный характер танцевального фольклора создаёт особые сложности для проверки его достоверности. Танцевально-пластическая культура русского народа характеризуется своей многофакторностью и многоуровневостью, что предполагает определённую неоднородность интерпретации художественных образцов народной хореографии. «Можно отметить тот факт, что именно неравномерность и разноуровневость сохранности традиционной танцевально-пластической культуры делает малодостоверными попытки её современной классификации и типологизации. Здесь трудно апеллировать к аутентичности и приходится в большинстве случаев констатировать лишь особенности её современного бытования» [10]. Такие сложные вопросы должны стать предметом пристального внимания преподавателя к выбору учебного материала для каждого занятия.

В современной практике профессиональной подготовки хореографов встречается необоснованная интерпретация материала народного танца, иногда далёких от аутентичных основ. «Народный танец – особый феномен культуры, сложившийся на базе народных традиций. Поэтому для формирования комплексного представления о народном танце необходимо рассматривать не только его происхождение, генезис, прошлое и настоящее, но и ту уникальную духовную ауру, которая складывается исторически и характеризует жизнь этноса» [1, с. 3]. Известный балетмейстер, профессор М. П. Мурашко, считает, что «Хореограф, работающий на материале народного танца, несет ответственность перед народом за чистоту, за достоверность, за красоту и эстетику народа, к традициям которого обращается хореограф, и он не имеет права в своих произведениях исказить образ этого народа...» [4, с. 49]. В связи с этим важной задачей профессиональной подготовки хореографа становятся ее ориентация на индивидуальные этнокультурные истоки студента, традиции и обычаи народа, национальное самосознание, ценности, художественные образы и т. д.

На сегодняшний день исследования, связанные с вопросами профессиональной подготовки хореографов в области народного танца, освещают различные аспекты развития русской народной традиционной танцевальной культуры. Так, Н. М. Владыкина-Бачинская, А. В. Руднева, И. И. Веретенников, О. Н. Князева, А. А. Климов, Г. Я. Власенко, Ф. А. Гаскаров, Г. Х. Тагиров, Т. Н. Гвоздева, И. З. Меркулов занимались сбором и изучением танцевального фольклора и сыграли большую роль в развитии традиций танцевального народного творчества многих регионов России; К. Я. Голейзовский даёт богатейший материал для создания танцевальных номеров на основе русского материала и позволяет раскрыть особенности его интерпретации в своей большой исследовательской работе «Образы русской народной хореографии»; И. А. Мо-

исеев в своем творчестве стремился сохранять характер и стилевые особенности народного танца, проявлять яркий национальный колорит и расширить рамки фольклорного танца с помощью профессионального искусства; Т. А. Устинова, Н. С. Надеждина сформировали профессионально-этические эталоны сценического образа; Н. И. Заикин показал народный танец и его трансформации в различных областях России; Г. Ф. Богданов в своих исследованиях по методике и практике создания русского народного танца рассматривает композиционные формы русского народно-сценического танца, методы работы создания сценического воплощения произведения на основе фольклора; Л. П. Милованов, Н. И. Кубарь вносят в народный танец этнографические элементы социально-культурного развития казачьего танца, отражающие службу казаков, искусство владения оружием; творчество таких балетмейстеров как М. С. Чернышова, М. С. Годенко, Г. Ю. Гальперина, Ю. В. Копытина, В. Д. Модзолеевский отличается тематическим разнообразием постановок, где задачей было сохранить фольклорную основу и отразить современные черты, созвучные с настоящим.

Профессиональная подготовка хореографа отражает потребности общества в художественном и техническом мастерстве специалиста. Русский танец формировался в общем процессе развития национальной культуры и был неразрывно связан с другими видами художественного творчества народа – музыкальный фольклор, устное народное творчество, местные народные промыслы. Поэтому изменение формы подачи народно-художественной культуры касается всего многообразия жанров, но истоки и смыслы должны сохранять подлинность, достоверность созданных образцов творчества.

Русский народный танец имеет обрядовую основу, которая возникала в соответствие с сакральным значением танца в славянской культуре. В настоящий момент наблюдается картина, когда в сценическом исполнении при постановке танца на основе обряда акцент делается на внешней его стороне (названии, одежде, музыке), а внутренний смысл недостаточно выявлен (лексика, рисунок), нет ничего русского. Это недопустимо, т. к. обряды выкристаллизовывались в течение веков многими поколениями наших предков, и их незнание говорит о недостаточной сформированности профессиональных компетенций в процессе обучения. В настоящее время обрядовый танец сохранился практически только в записях этнографов и фольклористов (Т. А. Устиновой, К. Голейзовского, Ю. Чурко, М. П. Мурашко, В. И. Слыхановой, А. Г. Бурнаева). К примеру, М. П. Мурашко в основу девичьего хоровода Псковской области взял обряд «Завивание березки» (троицкий празднично-хороводный цикл). Из завивания венков девушки составляют веночный хоровод, украшают березку гирляндами и совершают обряд «кумления» (посестринства) [5, с. 89].

А профессор Орловского государственного института культуры Н. И. Заикин и профессор Н. А. Заикина в учебном пособии «Областные особенности русского народного танца» [2] придерживаются географического принципа расположения танцевального материала. Материал включает в себя: контур географического расположения России с обобщённым описанием основных выразительных средств русского народного танца и его сценического создания; контур географического расположения края, области, с констатацией фактов, влияющих на манеру и характер исполнения, композицию и музыкальное сопровождение тех танцев, которые бытуют в данной области; описание основных движений танцев, описание основных положений рук.

Русская исследовательница, создатель и художественный руководитель танцевальной группы хора им. М. Пятницкого, Т. А. Устинова писала: «Трудно определить, сколько народных танцев и плясок бытует в России. Их просто невозможно сосчитать... они имеют самые разнообразные названия: иногда по песне, под которую исполняется тот или иной танец, например: “А я по лугу”, “Камаринская”, “Сени”; иногда по количеству танцоров: “Шестера”, “Семера”, “Восьмера”, “Парная”, “Напарочка”; иногда по названию персонажа, который изображается в пляске: “Бычок”, “Медведь”, “Чиж”, “Дергач”, “Рыбка”, “Лебедушка» [9, с. 24]. Русские народные танцы разнообразны не только по виду и типу, форме и структуре, художественному содержанию, но и по оригинальной тематике, по манере исполнения и своеобразию положения и движения рук, корпуса, ног, присущим данному региону. Именно это создает неповторимость и самобытность образцов народного творчества.

Каждый край, область, район, село России представляет собой большой интерес с точки зрения наличия местных характерных особенностей, которые проявляются в лексической манере, стиле исполнения, образности.

В творческом наследии Т. А. Устиновой, обогатившей лексику и рисунок танца, бережно и любовно сохранившей их самобытность, манеру исполнения и мысль, – множество групповых плясок, обработанных для сцены. В ее композициях отражены образцы плясового богатства многих областей России: «Северный танец с шальями» (Архангельская), «Вологодская напарочка» (Вологодская), «Вятские игрушки» (Кировская), «Улитка» (Московская), «Хохломские ложки» (Нижегородская), «Рассыпуха» (Пензенская), «Калининская кадрили» (Тверская) и др., а также регионов Поволжья («Волжская пляска») и Сибири («Сибирская пляска», «Сибирская полечка», «Венок»).

А главная заслуга первого балетмейстера Уральского русского народного хора О. Н. Князевой в том, что она заложила сценическую основу уральской разновидности русского танца, в которой переплелись и со-

единились танцевальные культуры татар, башкир, русских и манси. И в уральских народных плясках и танцах также воплощены свои традиции, рисунки, характер и манера исполнения. Все постановки О. Н. Князевой яркие и разнохарактерные: «Байновская кадриль» (село Байны); кадрилиная пляска «Шестера» (Покровский район); «Топтуша» (Пермская область) и др.

Также талантливый балетмейстер В. А. Миронов, придя в Уральский государственный академический русский народный хор, старался сохранять уральскую лексику, танцевальную манеру, сформированную О. Н. Князевой (движения рук – «князевские руки») и создал ценные композиции, в которых отразил традиции русского танцевального и музыкального творчества: «Крутихинские переборы», «Кадриль старого Невьянска», «Триптих» (уральские народные промыслы: Тагильская роспись, Каслинское литье, Туринская игрушка). Виктор Афанасьевич поставил «Сюиту танцев народов Урала», где исполнились башкирские, татарские, мордовские танцы.

Хореографическая культура поволжских народов очень разнообразна. Так, Г. Я. Власенко в своей книге «Танцы народов Поволжья» анализирует и дает национальные характеристики и стилистические особенности своеобразия национальных танцев: башкирского, калмыцкого, марийского, чувашского, татарского, мордовского и др. Песенно-танцевальная культура Поволжья формировалась на основе культурно-бытовых традиций народностей. В танцевальной культуре поволжских народов отражается образ жизни народа, хозяйственный уклад, художественные промыслы (узорное ткачество, вышивка), трудовые процессы (пряжение, шитье, полоскание). Для поволжского региона характерны игровые хоры и пляски в сопровождении песни, частушки.

Большую роль в развитии традиций танцевального народного творчества областей Поволжья сыграл В. Д. Модзолеевский, балетмейстер Государственного Волжского русского народного хора им. П. М. Милославова. Особенностью творчества Вячеслава Дмитриевича является переосмысливание фольклорного образца на современный лад. В результате исследований им было обработано множество фольклорных образцов и поставлено танцев разной тематики: «Смышляевская кадриль» (Самарская область), пляска «На Волжском берегу», «Во кузнице», песенно-танцевальный хор «Баюшки-баю», сюжетный спектакль «Волжские ямщики» и др.

Основу многих хореографических произведений В. М. Захарова, главного хореографа театра «Гжель», составляют народные промыслы. Он обращается к развитию русского сценического танца, хореографической поэтике через родство «пленительной русской пляски с самобытным очарованием народных промыслов» [3, с. 12].

Роль деятельности Захарова в развитии русского сценического танца состоит в соединении характерных общенациональных черт и художественных достоинств русских народных танцев разных регионов России. Среди наиболее известных его произведений, поставленных на основе сценического воссоздания русских национальных промыслов: «Мотивы Жостово», «Хохломская карусель», «Костромская скань», «Россия вечная» и др., отражающие богатство наших танцевальных традиций, которым соответствует пластический образ, музыка, костюм.

В своих произведениях В. М. Захаров много внимания уделял народным образам различных областей России, которые легли в основу многих созданных композиций: «Кадриль с проходкой» (Московской области), «У нашей Кати» (Смоленской), «Матаня» (Липецкой), «Волжская плясовая» (Саратовской), «Топотуха» (Владимирской), «У голубя золотая голова» (Воронежской).

А с именем этого человека связана танцевальная культура Сибирского края: Михаил Годенко – главный балетмейстер и художественный руководитель Красноярского ансамбля танца Сибири, который возглавил ансамбль в 1963 году. Как талантливый и интересный балетмейстер, Годенко проявил себя еще в Архангельске в Государственном Северном народном хоре. Он находил и обрабатывал фольклорные образцы разных районов одной области и мастерски использовал стиль данной местности для создания ярких народных образов. Уже тогда свое творчество он показывал в современном качестве, но не искажая первоосновы. Его кадрили, хороводы отличались интересными находками и неожиданным решением. Эта работа сформировала новый тип сценического мышления М. Годенко и его индивидуальный почерк.

Исследование сибирского фольклора выводит Годенко на новый уровень поэтической образности. Кульминацией творческих поисков ансамбля первых двух лет его существования становится старинный свадебно-обрядовый танец «Сибирские пельмени». Он стал удачным шагом к созданию ярко выраженной театральности форм народного танца. Среди наиболее известных постановок Годенко: «Сибирский лирический», «Сибирский подснежник», «Вдоль по улице», «На мосточке», «Масленица», «У колодца», «Красный Яр», «Вечерний звон» и многие другие.

Успех постановок этих балетмейстеров, прежде всего, в подлинной народности. «Бережное отношение к первоисточнику, отбор наиболее типичных черт и приемов, их умелая подача в разнообразных лексических и композиционных вариациях помогли достичь успеха. Оригинальные обработки самобытного музыкального материала, сохраненная красота образцов народных костюмов создавали яркое впечатление от народных танцевальных картин» [6, с. 52]. Им удалось сберечь, сохранить

и развить преемственность народных традиций со своим мышлением, собственными взглядами, основанными на знаниях культурных танцевальных традиций регионов России, и создать в танце специфическую манеру пластики рук, гибкости корпуса, своеобразие лексики, музыкальных ритмов и структур композиционного построения.

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что народно-сценический танец получил развитие в творческой деятельности множества ансамблей и танцевальных групп, в которых талантливые балетмейстеры максимально приближенно, сохраняя фольклорную традицию, ставили авторские сценические номера, которые пользовались большим успехом у зрителя. Их творчество, основанное на знании региональных особенностей русского танца, фольклорных основ его, а главное – значения тех или иных танцев в национальной, этнической культуре, позволили поднять народно-сценический танец на уровень серьезного и большого искусства.

Таким образом, народная культура остается предметом изучения современных хореографов, которые призваны сохранять и развивать народный танец в подлинном, достоверном виде. В процессе обучения студентов – будущих руководителей коллективов русского народного танца, необходимо обратить внимание на: овладение лексикой и техникой русского народного танца; овладение наследием выдающихся мастеров русского танца; работу по сохранению традиций при изучении региональных особенностей русского народного танца.

### Список литературы

1. *Бурнаев А. Б.* Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Саранск, 2011. 33 с.
2. *Заикин Н. И., Заикина Н. А.* Областные особенности русского народного танца : учеб. пособие для студентов вузов. Ч. 2. Орел : [ОГИИК], 2004. 687 с.
3. *Захаров В. М.* Поэтика русского танца: монография. Том I. Москва. 2004. 440 с.
4. *Мурашко М. П.* Кризис ансамблей народного танца // Балет. 2011. № 2. С. 48–51.
5. *Мурашко М. П.* Русский хоровод : Серия «Пляска как феномен русской танцевальной культуры». Москва : МГИК, 2015. 552 с.
6. *Слыханова В. И.* Русский народно-сценический танец в контексте региональной культуры России: традиции и новаторство : автореф. канд. культурологии. Москва. 2012. 32 с.

7. *Слыханова В. И.* Русский народно-сценический танец в контексте региональной культуры России: традиции и новаторство: дис. ... канд. культурологии. Москва. 2012. 208 с.
8. *Спинжар Н. Ф.* Введение в педагогику художественного образования: учеб. пособие / Н. Ф. Спинжар. Москва : МГИК, 2021. 173 с.
9. *Устинова Т. А.* Избранные русские народные танцы. Москва : Искусство. 1996. 593 с.
10. *Чернышова С. Л.* Вопросы истории и культуры северных стран и территорий. 2010. № 2 (10). URL: <http://hcnrcr.com/journ1010/journ1010chernishova.html>

---

---

# БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ

## РОЛЬ Б. С. БОДНАРСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ СИСТЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

УДК 02

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-124-132>

### **Наталья Ивановна ВАСЬКОВА,**

кандидат педагогических наук, профессор,  
Краснодарский государственный институт культуры,  
Краснодар, Российская Федерация, e-mail: [doc1996@list.ru](mailto:doc1996@list.ru)

### **Нонна Борисовна ЗИНОВЬЕВА,**

доктор педагогических наук, профессор,  
Краснодарский государственный институт культуры,  
Краснодар, Российская Федерация, e-mail: [doc1996@list.ru](mailto:doc1996@list.ru)

*Аннотация:* В статье рассматривается вклад выдающегося деятеля и педагога Б. С. Боднарского в развитие библиотечно-библиографической подготовки специалистов высшей квалификации. На основе анализа архивных документов, хранящихся в архиве Б. С. Боднарского, представлен исторический путь становления отечественного высшего библиотечно-библиографического образования, начиная с дореволюционных времен, до середины XX века. В статье прослежен его жизненный путь, профессиональные интересы, показан вклад в разработку образовательных программ, программ различных библиографических дисциплин, охарактеризована его позиция необходимости дифференциации библиографических дисциплин, выделения в качестве отдельной дисциплины истории библиографии. Охарактеризована личность Б. С. Боднарского, его отношение к студентам и аспирантам. Показано значение наследия Б. С. Боднарского в современных условиях развития библиотечно-библиографического образования.

*Ключевые слова:* Б. С. Боднарский, педагогика, учебная дисциплина, библиография, история библиографии.

*Для цитирования:* Васькова Н. И., Зиновьева Н. Б. Роль Б. С. Боднарского в становлении системы преподавания библиографических дисциплин // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 124–132. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-124-132>

**THE ROLE OF B. S. BODNARSKY  
IN THE FORMATION OF THE SYSTEM  
OF TEACHING BIBLIOGRAPHIC DISCIPLINES**

**Natalia I. Vaskova**, CSc in Pedagogy, Professor,  
Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar,  
Russian Federation, e-mail: doc1996@list.ru

**Nonna B. Zinovieva**, DSc in Pedagogy, Professor,  
Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar,  
Russian Federation, e-mail: doc1996@list.ru

*Abstract:* In the article examines the contribution of the outstanding figure and teacher B. S. Bodnarsky to the development of library and bibliographic training of highly qualified specialists. Based on the analysis of archival documents stored in the archive of B. S. Bodnarsky, the historical path of the formation of the national higher library and bibliographic education, from pre-revolutionary times to the middle of the twentieth century, is presented. The article traces his life path, professional interests, shows his contribution to the development of educational programs, programs of various bibliographic disciplines, characterizes his position on the need for differentiation of bibliographic disciplines, highlighting the history of bibliography as a separate discipline. The personality of B. S. Bodnarsky, his attitude to students and postgraduates is characterized. The significance of B. S. Bodnarsky's legacy in modern conditions of library and bibliographic education development is shown.

*Keywords:* B. S. Bodnarsky, pedagogy, educational dissertation, bibliography, history of bibliography.

*For citation:* Vaskova N. I., Zinovieva N. B. The role of B. S. Bodnarsky in the formation of the system of teaching bibliographic disciplines. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 124–132. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-124-132>

В процессе становления и развития профессионального высшего библиотечно-библиографического образования особая роль принадлежит Б. С. Боднарскому, чья педагогическая деятельность, вклад в подготовку библиотечно-библиографических кадров и библиографии как предмета преподавания менее всего изучен и освещен в специальной печати.

В дореволюционной России даже самые смелые умы не ставили вопрос о специальных библиотечно-библиографических вузах. В начале XX века лишь в двух университетах страны было разрешено изучать книговедческие дисциплины.

В 1907–1908 гг. курс библиотековедения был одним из основных в программе Московского археологического института и читался профессором С. Н. Кузнецовым. Именно в стенах этого учебного заведения Б. С. Боднарский освоил профессиональные вопросы классификации произведений печати, защитил диссертацию на тему «Десятичная система Дьюи в применении к библиотечному делу», был удостоен звания ученого археолога и зачислен в действительные члены института. В 1913 году курс книговедения вошел в программу историко-филологического факультета Петербургского университета. Известный библиограф Н. М. Лисовский вел этот предмет факультативно, а с 1916 года – на аналогичном факультете Московского университета. В эти же годы курс библиотековедения вел в

Петербургской педагогической академии библиотекарь Государственной думы А. М. Белов.

Лишь в Московском народном университете им. А. М. Шанявского, организованном в 1908 году, где, согласно Уставу, допускалось создание различных кафедр и курсов без согласования с правительством, в 1913 году при деятельном участии члена Русского библиографического общества Л. Б. Хавкиной были открыты библиотечные курсы. С преподавания на этих курсах и началась педагогическая деятельность Б. С. Боднарского. Как признанный авторитет в области классификации произведений печати, он читал слушателям лекции по десятичной классификации.

Курс «Десятичная классификация» Б. С. Боднарский вел и в следующем 1914 году, а с 1915–1916 учебного года он был расширен и получил название «Классификация» (общая характеристика и десятичная система)». В этом же году, кроме чтения лекций, Б. С. Боднарский проводил со слушателями и собеседования по этой дисциплине, стараясь передать им новейшие знания в области библиотекосведения и библиографии.

Университет им. А. М. Шанявского был центром передовой научной и педагогической мысли того времени, а в 1917–1918 гг. был единственным учебным заведением, на библиотечных курсах которого осуществлялась подготовка библиотечно-библиотечных кадров.

В 1918 году по инициативе Наркомпроса было организовано в Петрограде первое в стране высшее учебное заведение по подготовке библиотечно-библиографических и культурно-просветительных кадров – Институт внешкольного образования.

В 1920 году библиотекосведение и библиография постановлением Совнаркома были введены в число обязательных предметов на факультетах общественных наук университетов республик. Подготовка квалифицированных библиотекарей-библиографов в 20-е годы велась также на Высших курсах библиотекосведения при Публичной библиотеке в Петрограде, отдельные дисциплины читались в некоторых вузах гуманитарного профиля (например, в Археологическом институте, Институте журналистики).

Преподавание библиографии в этих учебных заведениях велось библиографами старшего поколения А. И. Калишевским, А. Г. Фоминым, А. И. Малеиным, В. Э. Банком, Б. С. Боднарским и другими.

Интересы Б. С. Боднарского как преподавателя были разнообразны. Дисциплину «Библиографические классификации» он читал в 1920–1921 годах на курсах Центросоюза в Москве, в 1921 году в Институте внешкольного образования в Петрограде, в Центральном Доме работников просвещения в Москве. Курс книговедения он преподавал в 1921–1922 гг. в Московском университете, а с декабря 1918 года

по июнь 1925 года (периодически) выезжал в Ленинград в Институт Политпросветработы.

В эти годы становление дисциплинарной системы библиографической подготовки отразило в общих чертах основные взгляды на содержание предмета преподавания. Одна из первых дисциплин носила общее название «Библиография». Единый курс библиографии имел комплексный характер и объединял в себе основные элементы библиографического знания. Такова была программа Н. М. Лисовского. На ее основе Б. С. Боднарский вел преподавание на академическом отделении в 1918–1919 годы и с 1919 до конца 1920 на общественно-философском факультете им. А. М. Шанявского. Несколько позже он стал разрабатывать программы сам.

В начале двадцатых годов единый курс библиографии видоизменился, появился термин «Общая библиография», знакомящий с основными теоретическими понятиями, организационными и методическими положениями, и курс «История русской библиографии», основывающийся на источниковедческом материале. Курс общей библиографии Б. С. Боднарский читал в 1922–1923 гг. в Институте журналистики и на Московских библиотечных курсах в 1921–1922 годах. И в созданном через несколько лет первом библиотечном институте МГБИ в 1930–1932 гг. «Общая библиография» преподавалась по программе Б. С. Боднарского и рассматривалась как источниковедческий и как методический материал. В эти годы он наряду со Н. В. Здобновым, А. Г. Фоминым и Н. Ю. Ульянинским приступил к разработке курса «История русской библиографии».

В архиве Б. С. Боднарского имеются развернутые планы и конспекты лекций, которые он читал в институте библиотекосведения. Здесь еще нет выделения истории русской библиографии: тематика лекций говорит о том, что Б. С. Боднарский определенное их число посвятил истории библиографии на Западе, а также вопросам каталогографии и классификации. Здесь же мы можем найти и определение библиографии, которую он по-прежнему считает «тождественной книговедению» [2].

Как представитель «академического» направления, Б. С. Боднарский рассматривал профессиональную подготовку, прежде всего, в обучении деятельности библиографирования, отражающейся на максимальном изучении имеющегося книжного материала. Однако в конце двадцатых годов характерный для дореволюционной книговедческой концепции акцент на самодовлеющем изучении (описании и классификации) книг все больше перемещается в сторону задач библиографического обслуживания, в сторону руководства чтением.

Все эти годы Б. С. Боднарского не оставляла мысль в необходимости организации высшего учебного заведения, однако разработанный Русским библиографическим обществом под его руководством

проект создания высшего учебного заведения – Московского библиографического института – не был реализован. Не был реализован и поддержанный Б. С. Боднарским проект Н. В. Здобнова о создании Библиографического института, который наряду с научно-исследовательской работой осуществлял бы подготовку специалистов высшей квалификации в области библиотековедения, библиографоведения и книговедения.

Проблемы преподавания библиотечно-библиографических дисциплин были наиболее обсуждаемы на Первом и Втором библиографических съездах. Позиция специалистов были новы и перспективны, но страна еще не имела сил и средств на реализацию этих предложений. В 1926 году при Государственной Центральной книжной палате были созданы платные Высшие библиографические курсы, которые способствовали повышению квалификации библиотекарей (прежде всего, работников Книжной палаты). Б. С. Боднарский принимал непосредственное участие во всех организационных мероприятиях при их подготовке, открытии и вплоть до закрытия курсов. Он разработал ряд программ, а на курсах читал преимущественно «Библиографические классификации».

В стране остро ощущалась необходимость создания самостоятельно высшего библиотечного вуза. В 1930 году в Москве был создан первый в стране Библиотечный институт. Перед ним сразу же встало множество проблем: не были разработаны учебные планы и программы, не было разработанных методик преподавания, полностью отсутствовали учебники и учебные пособия по специальным дисциплинам. Не были ликвидированы эти недостатки и к 1939 году, когда на кафедру библиографии пришел Б. С. Боднарский.

В это время на кафедре, возглавлявшейся Л. Н. Троповским, наряду с Б. С. Боднарским и Н. В. Здобновым, представлявшими старшее поколение библиографов, трудились М. П. Гастфер, Г. Г. Кричевский, Л. А. Левин, Е. И. Рыскин, К. Р. Симон, А. Д. Эйхенгольц, ставшие впоследствии крупными специалистами, воспитателями научной молодежи, авторами учебников и учебных пособий для вузов.

В тридцатые годы в отдельную дисциплину выделился курс «Методика библиографической работы». Б. С. Боднарским была составлена программа по этому предмету, отразившая его теоретические воззрения как представителя академического направления: в основе выделения частной методики библиографирования им рассматривались особенности издания первичного документа. Позднее был разработан курс «Библиографическая журналистика» [1].

Б. С. Боднарский считал библиографическую журналистику научной лабораторией библиографической мысли, отмечал, что изучение ее рас-

ширяет горизонты библиографии как с точки зрения истории и теории, так и с точки зрения чисто практической, ибо большинство научно-библиографических материалов помещено именно в журналах. Сама эта проблема важна, так как позволяет проследить изменение содержания понятия «Библиография».

В конце тридцатых – начале сороковых годов в пределах книговедческого подхода сформировался цикл отраслевых дисциплин, и одновременно возникла необходимость выделения на базе универсального (общего) источниковедения курса общей библиографии. Он был близок по структуре к курсу библиографического источниковедения, о чем свидетельствуют выдержки из его программы, составленной в 1941 году: «... ознакомить студентов с библиографическими указателями, овладение которыми способствовало бы выработке навыков, необходимых для успешной разыскательской работы».

Война прервала творческие планы, и создание учебников по основным библиографическим дисциплинам отодвинулось вплоть до начала 50-х годов. Часть преподавателей и студентов была эвакуирована из Москвы в Стерлитамак. Институт возобновил свою деятельность в 1942 году, и с этого времени Б. С. Боднарский стал возглавлять кафедру библиографии.

На всех этапах своей деятельности он отмечал важность библиографической подготовки студентов библиотечных институтов. Неоднократно в своих выступлениях на кафедре и на заседаниях Ученого Совета института рассматривал он вопросы взаимосвязи, соотношения библиотечных и библиографических дисциплин в учебных планах.

В конце 40-х годов на повестку дня встал вопрос о соотношении универсальной и отраслевой подготовки будущих специалистов. Некоторые преподаватели-отраслевники высказались за дальнейшую отраслевизацию, за перераспределение часов за счет сокращения общего курса библиографии и передачу их на отраслевые комплексы. Б. С. Боднарский решительно выступил против такой позиции, считая что если бы общая библиография отсутствовала, то это было бы похоже на дерево без ствола и без корней, остались одни только бы ветви.

Б. С. Боднарского поддержали З. Н. Амбарцумян, З. К. Живова, М. П. Гастфер и другие преподаватели. Жизнь подтвердила правоту требований ученого. В наши дни, ввиду все возрастающих требований к информационно-библиографическому обслуживанию, нужны, прежде всего, специалисты широкого профиля, умеющие работать с литературой и библиографической информацией по любой отрасли знаний, в библиотеках самых различных типов.

Остались актуальными в наше время и другие вопросы, находившиеся постоянно в центре внимания кафедры библиографии, руководимой

Б. С. Боднарским: оказание постоянной помощи студентам в самостоятельной работе, контроль за качеством преподавания, целенаправленная работа с аспирантами.

Б. С. Боднарский был чутким и внимательным, строгим и в то же время доброжелательным педагогом. Он считал студентов людьми взрослыми, которым не надо доказывать необходимость учиться, а каждый экзамен должен оставить у студента какой-то след. Студент, выйдя с экзамена, должен что-то приобрести. Экзамен у профессора Б. С. Боднарского приобретал форму диалога, отвечал на нем не только студент, но что-то рассказывал и сам экзаменатор. Причем Б. С. Боднарский был убежден в совершенной ненужности ответа по билетам. Для него главным было понимание существа предмета, а не знания какого-то факта, имени, даты, хотя сам ученый был большим знатоком истории отечественной и зарубежной библиографии, хорошо знал историко-библиографические труды, постоянно пополнял знания фактов и имен. Именно благодаря широчайшим историческим познаниям, пониманию роли библиографии в истории отечественной культуры он смог стать хорошим педагогом, воспитателем квалифицированных специалистов. Живость изложения исторического материала, ораторское мастерство в сочетании с большой насыщенностью фактическим материалом – все это делало его лекции интересными и запоминающимися.

Его аспирантами были С. Левина, И. Кирпичева. Он оппонировал при защите диссертаций М. К. Деруновой, А. Д. Эйхенгольца, М. Х. Кананова, А. Н. Веревкиной и других. Б. С. Боднарский неоднократно в своих выступлениях предлагал максимально разгрузить аспирантов от различных задач, отвлекающих их от непосредственной учебной и научной работы, но в то же время требовал глубокого знания разнообразных источников, начиная с XVIII века, литературы, посвященной библиографии и библиографическим пособиям.

Он стремился направить основное внимание на важнейшие в историческом, теоретическом и методическом отношении работы, на библиографические указатели, типичнейшие и особенно полезные для практики. Заботился, чтобы начинающие исследователи могли определить место библиографического пособия в истории библиографии, в системе библиографических изданий, в справочно-библиографической работе, в трудах ученых и специалистов различных отраслей. Эти знания, базирующиеся на преемственности в науке, он считал полезными и для выпускников библиотечного факультета. Именно поэтому он придавал огромное значение преподаванию курса истории русской библиографии и горько сетовал на его ликвидацию [5, с. 60].

Б. С. Боднарский считал, что история библиографии имеет такое же право на существование, как и история других важных дисциплин, исто-

рия педагогики. Он был убежден, что каждый будущий специалист, независимо от того, библиотековед он или библиограф, должен в совершенстве знать историю своей специальности. На многих совещаниях, где обсуждались проекты учебных планов и программ, Богдан Степанович неоднократно поднимал вопрос о необходимости сохранения курса истории библиографии.

Непременным условием повышения уровня библиографической подготовки должно быть постоянное совершенствование преподаваемых дисциплин.

В архиве Б. С. Боднарского, хранящемся в Центральном государственном архиве Московской области, имеется много документов, характеризующих отношение к нему многих людей: известных ученых, библиографов, коллег по работе, различных библиотечных и учебных заведений, студентов, аспирантов, многочисленные телеграммы, приветствия к юбилейным датам [9]. Хранящиеся в рукописном виде тексты лекций, проекты программ, материалы обсуждения их и отзывы специалистов представляют собой определенный интерес не только в историческом плане, а, несмотря на некоторую перенасыщенность фактографическим и источниковедческим материалом, могут быть использованы в методическом и организационном отношении для совершенствования.

### Список литературы

1. *Боднарский Б. С.* Программа курса «Библиографическая журналистика» (1940-е годы). Отдел рукописей РГБ. Ф. 573. Б. С. Боднарский. Карт, 17. Ед. хр. 14. 4 л.
2. *Боднарский Б. С.* Программа по русской библиографии (1936–1938 гг.). Отдел рукописей РГБ. Ф. 573. Б. С. Боднарский. Карт. 17. Ед. хр. 10. 21 л.
3. *Боднарский Б. С.* Программы курсов по библиографии, основам библиографии и общей библиографии (1920–1930 гг.). Отдел рукописей РГБ. Ф. 573. Б. С. Боднарский. Карт. 17. Ед. хр. 3.
4. *Каратыгина Т. Ф.* Б. С. Боднарский – лидер мирового библиотечно-информационного общества // Библиография. 2008. № 2. С. 79–81.
5. *Кирпичева И. К.* Боднарский Б. С. – библиограф и человек // Сов. библиография. 1985. № 5. С. 54–63.
6. *Коршунов О. П.* Проблемы общей теории библиографии : монография. Москва, 1975. 191 с.
7. *Машенцева Л. П.* Возникновение и развитие библиографической подготовки библиотечных кадров высшей квалификации в СССР: автореф. дис... канд. пед. наук. Москва, 1986. 16 с.

8. Общая библиография. Программа факультетов. Пояснительная записка. Составлены Б. С. Боднарским в МГБИ. Начало 1940-х гг. Отдел рукописей РГБ. Ф. 457. А. Н. Троповский. Карт. 9. Ед. хр. 30. 12 л.
9. Отчеты о работе института за 1941–1942 и 1942–1943 уч. г. Центральный государственный архив Московской области. Ф. 800. МГИК. оп. 1., Ед. хр. 5. л. 1–104.
10. *Троповский Л. Н.* О мероприятиях по реализации постановления ЦК партии «О литературной критике и библиографии». Стенограмма доклада на научной сессии Ленинградского коммунистического политико-просветительного института им. Крупской, посвященной Н. И. Крупской 5 марта 1941 года. Отдел рукописей РГБ. Ф. 457. А. Н. Троповский. Карт, 4. Ед. хр. 11. 19 л.

---

---

# РЕЦЕНЗИЯ

## ПОРТРЕТ ЧЕЛОВЕКА В ИНТЕРЬЕРЕ ЕВРАЗИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

(рецензия на книгу

«Александр Александрович Горбачев:  
научно-педагогическая и творческая  
деятельность»)

УДК 7.049.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-133-145>

### **Владимир Валентинович КАЛИНИН,**

кандидат педагогических наук, доцент,  
Заслуженный работник культуры Российской Федерации,  
действительный член Международной академии информатизации,  
Рязань, Российская Федерация, e-mail: kalininvv948@gmail.com

### **Валентина Алексеевна ГОРБАЧЕВА,**

кандидат педагогических наук, Краснодар, Российская Федерация;  
доцент кафедры хореографии и социально-культурной работы,  
Западно-Казахстанский университет им. М. Утемисова,  
Уральск, Республика Казахстан, e-mail: gorsansan11@mail.ru

*Аннотация:* Статья содержит анализ и оценку научно-педагогической и художественно-творческой деятельности широко известного в России и Казахстане деятеля культуры, профессора Александра Горбачёва. Изложение ведётся на основе материалов библиографического указателя трудов и охватывает результаты его многолетней работы по реализации авторских проектов подготовки кадров в вузах культуры и искусства. Издание, посвященное А. А. Горбачеву, получилось несколько нестандартным, поскольку обычный вариант библиографических указателей состоит из сложных по своей структуре списков опубликованных материалов и документов, объединенных каким-либо признаком и снабжённых вспомогательными индексами, которые облегчают поиск и группировку материалов. Наш указатель вполне соответствует этим требованиям. Весь его материал систематизирован по значительно развёрнутому плану, что, на наш взгляд, удовлетворит интерес любопытного читателя. Справочный аппарат библиографии обеспечивает понимание каждого раздела указателя. Тематический охват достаточно широк: в нём представлены эссе, посвященные А. А. Горбачеву, его научные труды, проекты и рецензии, отзывы видных ученых и деятелей культуры России и Казахстана. Отражены его международная, научно-педагогическая деятельность, выступления на конференциях, живописные работы и выставки, статьи в печатных СМИ, редактируемые им научные сборники, диссертации уче-

ников. Содержание излагается в ретроспективном и перспективном контекстах развития русской и казахской культуры.

*Ключевые слова:* научно-педагогическая деятельность, профессиональное образование, вузы культуры, Александр Горбачёв, авторские проекты, творческий подход.

*Для цитирования:* Калинин В. В., Горбачева В. А. Портрет человека в интерьере евразийской культуры (рецензия на книгу «Александр Александрович Горбачев: научно-педагогическая и творческая деятельность») // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №1 (48). С. 133–145. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-133-145>

## **PORTRAIT OF A PERSON IN THE INTERIOR OF THE EURASIAN CULTURE (review of the book "Alexander Alexandrovich Gorbachev: scientific, pedagogical and creative activity")**

**Vladimir V. KALININ**, CSc in Pedagogy, Associate Professor;  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,  
full member of the International Academy of Informatization,  
Ryazan, Russian Federation, e-mail: [kalininvv948@gmail.com](mailto:kalininvv948@gmail.com)

**Valentina A. GORBACHEVA**, CSc in Pedagogy, Krasnodar, Russian Federation;  
Associate Professor of the Department of Choreography and Socio-Cultural Work,  
M. Utemisov West Kazakhstan University, Uralsk, Republic of Kazakhstan,  
e-mail: [gorsansan11@mail.ru](mailto:gorsansan11@mail.ru)

*Abstract:* The article contains an analysis and evaluation of the scientific and pedagogical and artistic and creative activities of a well-known cultural figure in Russia and Kazakhstan, Professor Alexander Gorbachev. The presentation is based on the materials of the bio-bibliographic index of works and covers the results of his many years of work on the implementation of author's training projects in the universities of culture and art. Edition dedicated to A. A. Gorbachev, it turned out to be somewhat non-standard, since the usual version of bibliographic indexes consists of lists of published materials and documents that are complex in their structure, united by some sign and equipped with auxiliary indexes that facilitate the search and grouping of materials. Our index fully meets these requirements. All of his material is systematized according to a significantly expanded plan, which, in our opinion, will satisfy the interest of a curious reader. The reference apparatus of the bibliography provides an understanding of each section of the index. The thematic coverage is quite wide: it contains essays dedicated to A. A. Gorbachev, his scientific works, projects and reviews, reviews of prominent scientists and cultural figures of Russia and Kazakhstan. His international, scientific and pedagogical activities, speeches at conferences, paintings and exhibitions, articles in the print media, scientific collections edited by him, dissertations of students are reflected. The content is presented in the retrospective and prospective contexts of the development of Russian and Kazakh culture.

*Keywords:* scientific and pedagogical activity, professional education, universities of culture, Alexander Gorbachev, author's projects, creative approach.

*For citation:* Kalinin V. V., Gorbacheva V. A. Portrait of a person in the interior of the eurasian culture (review of the book "Alexander Alexandrovich Gorbachev: scientific, pedagogical and creative activity"). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 1 (48), Pp. 133–145. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-148-133-145>

### **Введение в сложность**

Международная Академия детско-юношеского туризма и краеведения имени А. А. Остапца-Свешникова, Западно-Казахстанский университет им. М. Утемисова и Краснодарский государственный институт культуры представили в июне 2022 года подготовленный совместными усилиями в серии «Труды ученых» биобиблиографический указатель научных и творческих трудов профессора, доктора педагогических наук Александра Александровича Горбачева [1]. Издание отражает его многоплановую научно-педагогическую и творческую деятельность и, охватывая период более пятидесяти лет, является в полной мере универсальным пособием, значительно дополняющим теорию и практику социально-культурной деятельности в России и в Казахстане.

Для кого будет интересна эта книга? Формально ответ можно выразить стандартной фразой о том, что она предназначена для студентов и преподавателей профессиональных учебных заведений культуры, для работников клубных учреждений, музеев и библиотек, для аспирантов и молодых учёных как пример многолетнего добросовестного и плодотворного служения профессии. Что же заставило меня прочесть эту книгу и, тем более, взяться за комментарии? Поначалу до меня не доходил смысл всего сказанного. Мне никогда не попадались такие книги о биографиях, где бы незатейливо совмещались, например, внушительная статистика научных публикаций с увесистой хроникой реальных практических дел, подтверждаемых отзывами многих десятков людей. Подсчитывая публикации, я сбился со счёта после трёхсот пятидесяти наименований, поскольку увидел впереди ещё один раздел в сто страниц с полными текстами его научных статей. А практика жизни Горбачёва вырастает из подлинных условий действительности, отличается реализмом и целенаправленно продвигается до задуманного результата. От мастера по ремонту автомобилей, шахматиста и баскетболиста, от собирателя редких книг и художника на цементном заводе до видного деятеля культуры, заложившего на базе нескольких вузов Казахстана и России основы обучения дизайну, туризму, народной хореографии и прикладным промыслам. От проведения авторских выставок живописных работ до создания образовательного кластера в сфере подготовки кадров для учреждений культуры – всё им начатое оказалось применимой в жизни реальностью.

Но деятельность А. А. Горбачёва представлена не только с формальной стороны. Она раскрывается во всей своей полноте естественными человеческими эмоциями: стихами поэтов, шаржами художников, поздравлениями и пожеланиями аспирантов и студентов, строчками начальственных приказов и уютными семейными фотографиями, и многими ещё «зарисовками» жизни.

Словно в зеркале, этапы и события советского, российского и казахского образования отражаются так, как это видел юный Саша более пятидесяти лет назад и как это понимает убелённый сединами профессор Александр Горбачёв сегодня, в XXI веке. Вот почему во мне забрезжили проблески понимания самого себя в ответе на вопрос о том, почему меня привлекла эта книга, даже несмотря на то, что жанр биобиблиографических указателей в последние годы несколько утратил свою былую популярность. И возможно, что именно с выходом этой книги ему суждено возродиться в новом облики. Недаром данное издание отчётливо показывает, как у определённо талантливого человека, у художника, педагога и учёного А. А. Горбачёва «из самой трезвой прозы» [2, с. 2] рождается вдохновение, превращаясь в живую палитру общения учителя и ученика, в мгновения жизни, запечатленные в эскизах художника, воплощённые в добрые и бескорыстные дела.

На обложке книги весьма символично прописано место её издания. Как правило, выходные данные книги о месте выпуска принято печатать в нижней части титульной страницы, это обычно какой-то один город, в котором книга родилась на свет. В нашем же случае – это три города: Уральск, Москва, Краснодар. После прочтения книги понимаешь, что они выражают географический символ триединства жизни, пройденной человеком и разделенной на части, которые невозможно оторвать друг от друга.

А формальный его портрет выглядит так: Александр Александрович Горбачев – профессор, доктор педагогических наук, член-корреспондент Международной академии информатизации, академик Академии педагогических и социальных наук, академик Международной академии наук экологии безопасности жизнедеятельности, академик Международной академии детско-юношеского туризма и краеведения, почётный профессор Переяслав-Хмельницкого университета, профессор Краснодарского государственного университета культуры, профессор Западно-Казахстанского государственного университета им. М. Утемисова.

### **Родом из детства, семьи и школы**

Сухие строки биографии извещают читателя, что Александр Горбачев родился 18 мая 1947 г. в городе Кызыл-Орда Казахской ССР одиннадцатым ребенком в многодетной семье, в которой всего было двенадцать детей. Род Горбачевых – это потомки тех вольных русских общинников, которые сохранили черты и традиции вечевых законов и назвались казаками. В семье были такие же, как у всех, условия для жизни. К сословиям не стремились, но интересы свои блюли строго, а труд ставили на первое место. Именно поэтому дед нашего героя Михаил Горбачев отличался трудолюбием, расторопностью и старательностью, жил с верой в светлое

будущее и с полной отдачей его строил. Тому подтверждение вы найдёте на автобиографических страницах книги, где речь идёт о строительстве Туркестанской железной дороги, о гостеприимном Аральском районе, ставшем малой Родиной семьи будущего профессора Горбачёва. Отец, Александр Михайлович – из рабочих. Мать, Александра Васильевна, была домохозяйкой, уроженкой Самарской области, удостоена медали «Мать-героиня». Родители дружно прожили нелегкую на испытания жизнь и всё преодолевали с оптимизмом. Родовые достоинства трудолюбия и целеустремленности, самостоятельности и любознательности характера с процентами передались от деда и отца внукам.

В те времена главной задачей родителей была забота дать детям достойное образование. В семье Горбачевых младшие дети брали пример со старших. Все в семье учились отлично и все в итоге получили высшее образование, стали экономистами, бухгалтерами, художниками, работниками сферы культуры в России и Казахстане: в Уральске, Кзыл-Орде, Чимкенте, Самаре, Краснодаре, но дружеские связи и взаимная поддержка родственников никогда не прерываются. Решающую роль в воспитании Александра сыграли старший брат Сергей и сестра Галина. От них любознательному младшему брату досталось много книг и учебников, русской и зарубежной классики, книг по истории, военному и изобразительному искусству. Увлечение книгами сделало его завсегдатаем библиотек, послужило стимулом учиться, предопределило будущее, его просветительскую миссию в жизни.

За одиннадцать лет обучения в школе № 2 им. В. И. Ленина в городе Кзыл-Орда, будущий профессор проявил себя не только в ученье, но и в спорте, и в художественном творчестве. Он стал кандидатом в мастера спорта по баскетболу, призёром многих городских шахматных соревнований, лицензированным туристом, увлекался легкой атлетикой, плаванием, футболом, волейболом, даже охотой и рыбалкой. Добрую часть своего свободного времени он посвятил собиранию книг, стал с годами заядлым библиофилом и бережно хранил богатую библиотеку по изобразительному искусству в сочетании с обширной коллекцией картин. Увлечение коллекционированием он решил усилить реальной творческой рисовальной практикой и стал учиться в студии изобразительного искусства, участвовал во многих городских и областных выставках живописных работ. Не пропало даром и детское увлечение рыбалкой, навыки которого помогли ему сделать первые шаги в самостоятельной трудовой деятельности – он вполне успешно справлялся с должностью ихтиолога Кзыл-Ординской рыбинспекции.

Если ко всем этим способностям добавить приобретённые в процессе школьного производственного обучения навыки слесаря по ремонту автомашин, то на примере Саши Горбачёва получается вполне реальный

портрет гармонически развитой личности, сформировавшейся в условиях советского общества 70–80 годов XX века. Тем более, что на этой основе наш герой успешно проявил себя во всех последующих этапах своей жизнедеятельности в качестве главного художника-оформителя на Чимкентском цементном заводе им. В. И. Ленина, как солдат в период воинской службы в Гвардейской Таманской дивизии Туркестанского военного округа, в научных студенческих экспедициях, в педагогической работе преподавателя вуза культуры, как общественный деятель и ученый, получивший признание в России и далеко за её пределами.

### **Его университеты**

После службы в армии по доброй традиции сразу принял судьбоносное на всю оставшуюся жизнь решение – женился. Поскольку привык делать много дел параллельно, то мечту о высшем образовании не оставил, стал одновременно рабфаковцем в Чимкентском педагогическом институте культуры и слушателем факультета изобразительного искусства известнейшего в СССР Всесоюзного заочного народного университета искусств.

Но параллелизмы жизненных университетов этим не ограничились. Он стал студентом очного отделения библиотечного факультета ЧПИК по профилю «Научно-технические библиотеки и информатика». Одновременно отметился ещё не только как глава созданной семьи, но и как молодой папаша, со всеми вытекающими из этой ситуации правами и обязанностями в отношении жены-студентки и дочки-малютки. Женой ему стала студентка-однокурсница Валентина Анисимова, ныне Валентина Алексеевна Горбачёва, кандидат наук, доцент, автор более 100 научных трудов. Но это будет потом, а сейчас, после свадьбы, студенту семейная жизнь давалась нелегко, но занятия не пропускал и старался учиться на «отлично». Когда родилась дочь Диана, ныне по доброй семейной традиции доктор наук и профессор, жили они на квартире, а чтобы оплачивать квартиру и садик, приходилось подрабатывать. В этом вопросе, как всегда, студента Горбачёва выручили многочисленные творческие навыки и умения. Он устроился работать художником в областном пожарном отделении – оформлял здания к праздникам, создавал фотовитрины «Будьте осторожны с огнем!», рисовал карикатуры на домовладельцев, допустивших возгорания и прочие нарушения пожарной безопасности. В качестве чертежника делал планы индивидуальных домостроений в соответствии с ГОСТом. Всего набралось свыше одной тысячи таких планов. Кроме того, приходилось заниматься общественной работой в институте, оформлять колонны студентов к праздникам лозунгами, панно и транспарантами, а также украшать фасады зданий института.

Но эти занятия не стали целью дальнейшей жизни. Учёба в институте пробудила интерес к научным исследованиям и выступлениям с докладами о результатах. Первые опыты в этом направлении появились благодаря участию в работе археологических и этнографических экспедиций кафедры археологии и этнографии Казахского государственного университета, куда студент института культуры Горбачёв был приглашен деканом истфака профессором У. Х. Шалекеновым, поскольку владел дефицитными навыками. Он хорошо умел делать графические и живописные зарисовки памятников архитектуры, этнографические портреты аксакалов. Создавал сложные, привязанные к частям света чертежи фундаментов зданий. В непростых полевых условиях проявлял черно-белые и цветные фотопленки. Работа Александра Горбачева в раскопках городища Отрар, исследованиях мавзолея Ахмеда Яссави, средневекового городища Актобе в Чуйском районе Жамбылской области помогла собрать ценнейший материал для Музея археологии и этнографии Казахского госуниверситета, Чимкентского областного краеведческого музея, Республиканского музея этнографии и археологии им. Ч. Валиханова в Алматы.

В дальнейшем этнографические исследования были продолжены А. А. Горбачевым в части изучения прикладного искусства древнего Казахстана. Результаты воплотились в программы, спецкурсы и семинары «История искусства Казахстана», «Казахские народные ремесла»; нашли своё отражение в изданных автором книгах и учебных пособиях по пропаганде народного искусства, эстетическому воспитанию средствами культуры.

### **Верность профессии на фоне биографии**

Педагогическая деятельность началась сразу же по окончании учёбы в родном Чимкентском педагогическом институте культуры. Доверили чтение курсов «Наглядная пропаганда в библиотеке» и «Библиотечный шрифт». Но для начала снова пришлось учиться, таков путь преподавателя вуза. В сентябре 1975 года прошел месячную стажировку по курсу «Наглядная агитация» в Ленинградском государственном институте культуры. А в октябре – трехмесячную стажировку на кафедре культурно-просветительной работы Московского государственного института культуры, где прикрепился соискателем по проблеме художественного оформления клубов и библиотек у известного ученого и автора книг для художников-оформителей, кандидата архитектуры А. С. Шипанова. С этого началась его жизнь в искусстве педагогики.

В 1980–1982 гг. он обучался в очной аспирантуре Московского государственного института культуры по проблеме оптимизации использования наглядной агитации в системе воспитания молодежи. Многие из нас были когда-то аспирантами, но аспирантура Московского государствен-

ного института культуры в те годы – это особый круг людей. Это великий вуз, уже хотя бы потому, что из его стен вышло многочисленное братство людей, ставших впоследствии – кто мировой звездой на небосводе нашей великой культуры, кто рабочей лошадью на её, этой культуры, целинном поле. Преданность профессии закладывалась там, на Левом берегу, в аспирантских аудиториях, в дружеских встречах, в жарких дискуссиях о месте и роли культуры в нашей жизни.

Диссертационное исследование А. Горбачёва велось по двум кафедрам: культурно-просветительной работы и педагогики, и психологии под руководством доктора педагогических наук, профессора В. С. Кузина. Это звёздный учёный, Заслуженный деятель науки, лауреат Государственной премии СССР, зав. лабораторией эстетического воспитания НИИ школ Министерства просвещения РСФСР. Обучение в аспирантуре окончил с рекомендацией к защите и в 1984 г. успешно защитил кандидатскую диссертацию.

В 1984 году А. А. Горбачев возвращается в Чимкент и работает в педагогическом институте культуры заместителем декана факультета культурно-просветительной работы и музыки. Факультет дважды занимал первые места в вузе по итогам учебного года. В этот период он осуществил разработку более 100 учебно-методических комплексов по циклу специальных дисциплин, активно включился в работу по подготовке докторской диссертации. По теме исследования опубликовал более 30 научных работ объемом 500 печатных листов. Плодом многолетних исследований стал выход в двух учебных пособий для институтов и училищ культуры: «Эстетический всеобуч в ИЗОобъединениях» и «Как эстетически оформить центры досуга молодежи». Пособия имеют большую ценность и используются в учебном процессе профильных вузов в Ташкенте, Москве, городах Республики Казахстан. В 1986 году А. Горбачеву решением Министерства высшего и среднего специального образования СССР присвоено ученое звание доцента по кафедре культурно-просветительной работы.

В сентябре 1992 г. А. А. Горбачев впервые приезжает в Уральск, в Западно-Казахстанский институт культуры, открытый как филиал Чимкентского педагогического института культуры, и сразу включается в практическую работу. В Уральске удачно осуществились многие мечты Александра. В семье прибавилось учёных, защитила кандидатскую диссертацию супруга по проблеме кадрового обеспечения библиотечно-библиографических дисциплин и опубликовала свою первую монографию. В Уральске, окончив Казахско-Турецкий университет, дочь Диана начала свою карьеру преподавателя в Западно-Казахстанском институте культуры. Тем самым продолжила семейную научно-педагогическую традицию, впоследствии окончила докторантуру и защитила докторскую степень в Московском го-

сударственном университете культуры и искусств, став одним из ведущих учёных Краснодарского института культуры.

В стенах Западно-Казахстанского университета Александру Горбачеву в течение нескольких лет удаётся реализовать целый ряд своих концептуальных идей. С его помощью разработаны учебные планы и вузом получена лицензия для открытия новых в Казахстане направлений обучения, которые и поныне не утратили своей популярности. Среди них: «Прикладное искусство и реклама» (в области казахских народных ремесел), «Культуролог досуга», «Менеджер культуры», «Режиссура». Он начинает набор студентов на эти специализации, публикует остро необходимые учебные пособия «Педагогика ИЗОтворчества» «Декоративная и рекламная деятельность: история, теория, методика». На основе многолетнего исследования проблемы художественно-эстетического воспитания молодежи средствами изобразительного искусства успешно защищает докторскую диссертацию в Московском государственном университете культуры и искусств.

В эти годы также впервые в Казахстане профессором А. А. Горбачевым была открыта аспирантура по специальности 13.00.05 «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности». Под его руководством более 30 преподавателей определились с темами своих кандидатских диссертаций.

Не отстаёт и управленческая карьера молодого учёного. В мае 1993 года А. Горбачев проходит по конкурсу на должность профессора и заведующего кафедрой, в сентябре того же года назначается проректором по учебной и научной работе. В июне 1994 года решением ВАК ему присваивается ученое звание профессора, и он проходит по конкурсу на вакантную должность члена-корреспондента Международной Академии информатизации по секции информатизация культуры. Одновременно с этим Александр Александрович входит в Совет по вопросам культуры Западно-Казахстанской области, участвует в работе областного городского избиркома по выборам в парламент и выборам президента Республики Казахстан. На VII внеочередной сессии областного маслихата в октябре 1995 года Горбачев Александр Александрович действует в качестве депутата Парламента Республики Казахстан.

В первой половине 2000-х годов А. А. Горбачев с головой окунулся в проблемы реформирования профессионального образования, охватившего сферу образования, как в России, так и в Казахстане. Для реализации проектов реорганизации, слияния и поглощения требовались специалисты, способные оперативно принимать решения, нести за них ответственность и в короткие сроки добиваться результатов. Это было велением времени, и молодой доктор наук Горбачёв получил приглашения на работу от руководства нескольких образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования.

Главный проект ему выбирать не пришлось, т. к. это была возможность завершить в Казахстане свою давнюю мечту о создании комплексной трехзвенной системы подготовки кадров культуры. Базой проекта стал новый по структуре, но родной ему по жизни Западно-Казахстанский государственный университет, образовавшийся в городе Уральске слиянием двух университетов и института культуры. Сюда он был принят на должность директора Института искусств и одновременно курировал проект создания школы искусств на базе Уральского музыкального колледжа. Таким образом, при его непосредственном участии была успешно реализована в Казахстане авторская концепция А. Горбачёва о координации образовательных программ и процессов на низовом, среднем и высшем уровне обучения в сфере культуры и искусств. Проект «школа-колледж-вуз» стал реальностью, что позволило заметно улучшить качество художественно-эстетического образования в Западно-Казахстанской области.

В 2002–2003 гг. по приглашению ректората Московского психолого-социального института он укрепил свой административный практический опыт и как декан возглавил факультет международного туризма. За этот недолгий период работы в МПСИ разработал и опубликовал учебно-методические пособия по курсу «Введение в специальность», «Социально-культурный сервис и туризм», издал учебное пособие «Курсовая работа для студентов», обучающихся специальностям «Туризм», «Рекламный сервис», «Гостиничный сервис».

В 2003 году ректором Краснодарского государственного университета культуры, доктором философских наук, профессором И. И. Горловой был приглашен на работу в качестве профессора с целью открытия новой для Краснодарского края специальности «Социально-культурный сервис и туризм». Этому вузу и Краснодарскому краю А. А. Горбачёв отдал семнадцать плодотворных лет. Работал на кафедрах рекламы, маркетинга, заведовал кафедрой социально-культурной деятельности, открыв по этому направлению бакалавриат и аспирантуру. В 2013 году он открывает новое направление «Туризм» и активно участвует в формировании соответствующих кафедр вновь созданного в университете факультета социально-культурной деятельности и туризма. Для обеспечения учебного процесса он разрабатывает и читает специальные дисциплины по теории, методике и организации социально-культурной деятельности, истории изобразительного искусства, декоративно-прикладному творчеству, разработке и технологии производства рекламного продукта, маркетингу в туризме и многим другим дисциплинам. Его научный интерес к проблемам развития творческого потенциала студентов находит своё практическое воплощение. Он становится научным руководителем проекта «Маркетинг региональных туристских услуг» в Краснодарском

вузе культуры, редактирует сборники научных конференций. Студенты под его научным руководством ежегодно завоевывают призовые места на межвузовских научных студенческих конкурсах работ. Успешно руководит дипломными работами выпускников, так же преданных избранной профессии, как и их учитель. К примеру, только свыше пятидесяти его выпускников-рекламистов работают в рекламных и туристических агентствах Краснодарского края.

С 2004 г. исполняет обязанности председателя Краснодарского краевого филиала общественной Международной академии детско-юношеского туризма и краеведения (МАДЮТК). Проводит ежегодные «Твардовские чтения» в память об известном путешественнике, краеведе и ученом А. В. Твёрдом. Участвует в семинарах-совещаниях департамента культуры администрации Краснодарского края с докладами по проблемам художественного образования в условиях рыночной экономики. По гранту РГНФ и Администрации Краснодарского края: «Организация региональной системы развития творческих ресурсов детей и молодежи в сфере туризма и досуга» организует и проводит серию художественных выставок, в том числе персональную выставку живописи и графики, первую в истории края выставку рекламного плаката. Иными словами, он и сегодня уверенно продолжает свою профессиональную и человеческую биографию.

### **Заключение: как слово наше отзовется**

Настоящая книга незаменима для современного молодого человека, живущего зачастую в сложных условиях, когда ежедневно его устремления и планы подвергаются испытаниям, риску, критике и сомнениям, а в его собственной душе часто рождаются всевозможные вопросы. Они могут быть самые разные, но так или иначе сводятся к необходимости сделать выбор, разрешить противоречия между мечтой и реальностью, призванием и зарплатой, независимостью и благосостоянием, правами и обязанностями.

Бой стихий, противоречий,  
Разногласье спорных сил –  
Все поправил ум человеческий  
И расчету подчинил.

(П. А. Вяземский) [4, с. 132]

Поводов обрести философское отношение к жизни и взглянуть на себя со стороны у современного молодого человека не больше, чем у представителя ныне живущего старшего поколения, рождённого в послевоенные сороковые и пятидесятые годы. Тем не менее, наш молодой современник сам собой, своим собственным существованием подтверждает одну жизненную философию, увы, ставшую обречённой привычкой, что каждое

новое поколение считает себя более умным, чем предыдущее, и более мудрым, чем последующее.

А. А. Горбачев – человек, который издал свыше 450 научных публикаций, в том числе 5 монографий, 7 учебных пособий, многие десятки учебно-методических пособий и материалов. Указатель отражает свыше 120 отзывов о его научно-педагогической деятельности, не считая разнообразных грамот и дипломов. А многочисленные отзывы о его персональных художественных выставках можно проследить с 1963 года. Он до сих пор не опасается свои живописные работы выставлять вместе с картинами студентов, что само по себе уже пример многим. Он уникальный педагог, признанный многими поколениями студентов, заядлый турист и путешественник, исколесивший необъятные пространства нашей страны, обладатель «Золотого компаса» – высшей награды конкурса Международной академии детско-юношеского туризма и краеведения. Он неутомимый общественный деятель, инициатор самых разных проектов в области культуры.

Что пожелать авторскому коллективу и мудрому читателю этого биографического и библиографического указателя? Читатель или педагог-исследователь, несомненно, найдут в этой книге примеры для подражания. Коллектив авторов, предполагаю, будет работать над новым её изданием, посвятив его какому-либо отдельному направлению деятельности героя своего повествования, поскольку он, как я понял, на достигнутых результатах останавливаться не собирается. Ведь, как сказали ему его ученики и друзья:

Всё изменяется и превращается,  
Всё проверяется, всё повторяется,  
Люди находятся, боль унимается,  
Дети рождаются, свет зажигается,  
Годы смещаются, годы смущаются –  
Жизнь продолжается!

И секрет жизни в том, что и есть культура, в улучшении – в смене поколений, в появлении новых жизненных ценностей, новых сценариев и новых режиссёров нашего с вами бытия. Вряд ли мы найдём единственно правильную оценку хотя бы приблизительного понимания того, куда движемся все мы, с нашими детьми в авангарде. Тем более, что наши дети – суть наше продолжение, и мы причастны к тому, куда этот авангард поведет себя и уже своих детей.

Во всем этом и призвана помочь разобраться настоящая книга, посвященная жизнедеятельности талантливого учёного и художника, но собранная из мнений многих людей, верных избранной профессии, умудрённых знанием и жизненным опытом.

## Список литературы

1. *Горбачев А. А.* Научно-педагогическая и творческая деятельность. Библиографический указатель научных и творческих трудов. К 75-летию юбилею. Серия «Труды ученых». Издание 5-е, переработанное и дополненное. / Составители: Д. А. Горбачева, В. А. Горбачева. Москва, Краснодар, Уральск : МАДЮТК, КГИК, ЗКУ, Экоинвест. 2022. 406 с. : ил.
2. *Дашкова А.* Где жизнь, там и поэзия. Текст: электронный // Культура. 2020 г. 2 июня, № 19 (9716). URL: <https://petrovka-38.com/arkhiv/item/gde-zhizn-tam-i-poeziya>
3. Методика составления библиографических указателей по культуре и искусству. Текст: электронный // Искусствовед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре. 2017. URL: <https://iskusstvoed.ru/2017/10/29/metodika-sostavlenija-bibliografiches/>
4. Афоризмы. Русские мыслители. От Ломоносова до Герцена / Составитель В. Г. Носков. Москва : ЛитРес. 2013. 250 с.

# УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

## Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. Объём статьи не должен превышать 20 тыс. знаков, включая пробелы.
3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках.
4. К статье прилагаются:
  - а) аннотация (один абзац 100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках;
  - б) сведения об авторе: ФИО полностью, на русском и английском языках (на английском языке ФИО авторов представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, желательно использовать Систему транслитерации Американской ассоциации библиотек и Библиотеки Конгресса (ALA-L C)), место учебы и работы, занимаемая должность, контактный телефон (желательно и мобильный), электронный адрес;
  - в) рецензия научного руководителя и рекомендация кафедры, где выполняется работа, на бланке учреждения, с заверенной подписью (к статье на соискание докторской степени необходимо представить 2 рецензии специалистов в данной области).
5. Статьи принимаются в двух экземплярах – печатном и электронном. Распечатанный на бумаге текст должен быть идентичен тексту электронного варианта.

\*\*\*

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может находиться в редакционном портфеле до года. Отклонённые статьи не возвращаются и не рецензируются.

# DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been previously published. The article should have a scientific novelty, should reflect the main results of the author's research, should correspond with the general direction of the magazine and should be interesting to a wide range of the Russian scientific community.

The article can include (if necessary) a minimum amount of tables, formulas, and plots. The article should include a conclusion. All abbreviations and scientific terms should be disclosed. You should not abuse the Internet sources. If their use is necessary you should give references in accordance with the rules of registration of bibliographic apparatus of scientific articles.

## Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word, font – Times New Roman, size 14, spacing – 1,5.
2. The scope of article should not exceed 20 thousand characters, including spaces.
3. References should be located at the end of the article in the alphabetical order, bibliographic descriptions in the list should be drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article should be given in brackets.
4. You should add to the article:
  - a) the abstract (one paragraph of 100–250 words) in English and Russian, as well as keywords to an article in the Russian and English languages;
  - b) information about the author: full name, in the Russian and English languages (English name of the authors should be represented in accordance with one of the accepted international system of transliteration, it is desirable to use either the International Standard ISO 9:95 (GOST 7.79–2000) or the system of transliteration of American Library Association and the Library of Congress (ALA-LC), place of study and work, position, telephone number (preferably a mobile), e-mail;
  - c) review and recommendations of the supervisor of the Department where the work is performed in a form of the institution with certified signature; 2 reviews from the specialists in the certain filed should be added to the article for a reward of Doctorate.
5. Articles are accepted in two copies – printed and electronic. The printed text on the paper must be identical to the text of the electronic version.

\*\*\*

The Editorial Board reserves for itself the right to select the materials. The article, after its approval by the editorial board of the journal, may be in an editorial portfolio up to one year. Rejected articles will not be returned and will not be reviewed.

Scientific academic journal "Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts" is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them:

- 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences),
- 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences),
- 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences),
- 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the Russian Federation (Philological Sciences),
- 5.9.2. Literature of the Peoples of the World (Philological Sciences), 5.9.3. Theory of Literature (Philological Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Philological Sciences).

It is published since 2008. It is issued four times a year.

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«**MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE**»

CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL

Editorial board of the scientific journal

"Culture and education: scientific and informational journal of universities of culture and arts"

**CHIEF EDITOR:**

**KUDRINA Ekaterina Leonidovna,**

DSc in Pedagogy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Acting Rector  
(Moscow State Institute of Culture)

**DEPUTY EDITOR:**

**MAREEVA Elena Valentinovna,**

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**DEPUTY EDITOR:**

**YAROSHENKO Nikolai Nikolaevich,**

DSc in Pedagogy, Professor, Vice-Rector for Research (Moscow State Institute of Culture)

**EXECUTIVE EDITOR:**

**VOEVODINA Larisa Nikolaevna,**

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**EDITORIAL BOARD**

**Astafieva Olga Nikolaevna,** DSc in Philosophy, Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Laureate of the Prize of the Government of the Russian Federation in the Field of Culture (Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation)

**Gendina Natalya Ivanovna,** DSc in Pedagogy, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation  
(Moscow State Institute of Culture)

**Dorofeeva Lyudmila Grigoryevna,** DSc in Philology, Professor (Immanuel Kant Baltic Federal University)

**Zorilova Larisa Sergeevna,** DSc in Cultural Studies, CSc in Pedagogy, Professor,  
Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Gnessin Russian Academy of Music)

**Kolomiytseva Elena Yurievna,** DSc in Philology, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Litvak Rimma Alekseevna,** DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education  
of the Russian Federation (Chelyabinsk State Institute of Culture)

**Lopatina Natalya Viktorovna,** DSc in Pedagogy, Professor,  
Honorary Worker of Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Mazuritsky Alexander Mikhailovich,** DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Maykovskaya Larisa Stanislavovna,** DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education  
of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Sadovskaya Valentina Stepanovna,** DSc in Pedagogy, Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Seregin Nikolai Vasilyevich,** DSc in Pedagogy, Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Altai State Institute of Culture)

**Sinyavina Natalya Vladimirovna,** DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Slepokourov Vitaly Sergeevich,** DSc in Philosophy, Professor, First Vice-Rector,  
Vice-Rector for Educational and Methodological Activities (Moscow State Institute of Culture)

**Suminova Tatyana Nikolaevna,** DSc in Philosophy, Candidate of Pedagogical Sciences,  
Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Tikhonova Valeria Aleksandrovna,** DSc in Philosophy, Professor,  
Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Khristidis Tatyana Vitalievna,** DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Sharkovskaya Natalia Vladimirovna,** DSc in Pedagogy, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)