



Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Belarusian State Academy of Music
New Bulgarian University
Penza State Technological University
Tashkent Islamic University

TRADITIONAL AND MODERN CULTURE: HISTORY, ACTUAL SITUATION, PROSPECTS

Materials of the IV international scientific conference
on September 20–21, 2014

Prague
2014

Traditional and modern culture: history, actual situation, prospects : materials of the IV international scientific conference on September 20–21, 2014. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». – 176 p. – ISBN 978-80-87966-53-2

ORGANISING COMMITTEE:

Sergey N. Volkov, doctor of philosophy, professor, head of philosophy department in Penza State Technological University.

Nataliya Ts. Khristova, doctor of history, associate professor on the theory and history of culture of the art studies and history of culture department in the New Bulgarian University.

Nikolay V. Shimanskiy, candidate of art studies, associate professor of the theory of music department in the Belarusian State Academy of Music.

B. A. Doroshin, candidate of historical sciences, associate professor of the philosophy department of Penza State Technological University.

Umidjon R. Kushaev, Ph.D., senior research associate at Tashkent Islamic University.

Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines the problematic of traditional and modern culture. Some articles deal with questions of diversity of species and trends of classical and contemporary culture. A number of articles are covered problems of social, political, educational and infocommunication aspects of culture.

УДК 008

ISBN 978-80-87966-53-2

The edition is included into Russian Science Citation Index.

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», 2014.

© Group of authors, 2014.

CONTENTS

I. TRADITIONAL CULTURE: STUDY, CONSERVATION AND DEVELOPMENT

Хитеева В. С. Явление культуры – текст (организм, явленный в письме).....	7
Гончарова Е. О. Проблема сохранения и использования традиционной культуры	13
Яхонтова М. М. Традиционная свадебная обрядность русско-украинского пограничья: современное состояние.....	18
Поповичева И. В. Традиционная культура Тамбовского края: народные представления о беременной женщине.....	21
Щевьёв А. А. Столкновение или симбиоз? Об особенностях многоукладной культуры «мирских» и старообрядцев (на примере жизни села Коровка Рязанской области)	31
Сафиуллина Э. И. Анализ музыкального фольклора военнопленных татар периода первой мировой войны в работе австрийского исследователя Роберта Лаха.....	34
Кошелева Е. В., Тищенко Т. В. Орловский песенный фольклор в аранжировках и обработках	37

II. DIVERSITY OF SPECIES AND TRENDS OF CLASSICAL AND CONTEMPORARY CULTURE

Боймирзаева С., Хусанова З., Насирдинова О. Матн семиотик ва семантик ходиса сифатида.....	41
Намројева О. Ј. Extracts from the novel “Yusuf and Zulaykho” in the collection of “samples of the Uzbek literature” by Fitrat	51
Мирошникова Д. Н. К вопросу о позднем стиле Н. А. Рославца.....	55

Бусаркина М. В., Прыгун Е. В. Опыт сравнения инструментальных миниатюр сибирского композитора Игоря Флейшера	58
Перетокина Ю. Р. Моноопера «Nevermore» как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова	67
Данилова Э. А., Еловская Н. А. Синтез западной и восточной традиций в творчестве J-Rock группы Onmy-Za	80
Седова И. Н. «Современное язычество» скульптора Александра Рукавишникова	87
Ландяк О. М. Гештальт в перцепции нано-арта	103
Гончаренко Д. Н. Синкретический перформанс как новейшая ритуальная практика	105
Крылова А. С. Генезис элитарной культуры	107
Кравцова Т. С. Ценностная значимость авангардного искусства	110

III. SOCIAL, POLITICAL, EDUCATIONAL AND INFOCOMMUNICATION ASPECTS OF CULTURE

Бялт В. С. Гражданское общество как признак правового государства	114
Стефановская Н. А., Жуликова О. В. Кадровый потенциал культуры: региональное измерение	118
Убайдуллаев И. Х., Ахмеджанов Н. А., Юлдашев Ж. Ж., Эгамкулов Х. О. Уструшана в IX–XII веках в Великом Шёлковом пути	121
Abetova S.V., Doshan A. S., Karabaeva R. K., Rey I. V. Analysis of tourist activities in Kazakhstan	125

Усаров С. Р. К вопросу о связях в сфере музыкального искусства между Республикой Узбекистан и Индонезией на современном этапе	130
Арцыбашева Т. Н. «Славянское содружество» как международный молодежный социокультурный проект	134
Рожкова И. В., Нечик К. Е. Реализация социокультурного проекта, направленного на работу с молодёжью.....	137
Абдулаева М. Ш. Художественное образование как приоритет региональной культурной политики.....	140
Баженов А. В. «Я и культура» как вид межкультурной коммуникации в преподавании «мировой художественной культуры» в средне-профессиональном образовательном учреждении	144
Курилова Е. А. К вопросу о выявлении мотивации к обучению у абитуриентов вузов культуры и искусства	146
Титова Н. В. Современные подходы в певческом воспитании и развитии вокальной природы исполнителя	150
Ткачева А. Н. Значение педагогического наследия А. Корто в современном профессиональном музыкальном образовании	154
Пальцева Е. А. Информационная культура как ресурс адаптации	158
План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Ирана, Казахстана, Польши, Узбекистана, Украины и Чехии на базе НИЦ «Социосфера» в 2014 году	160
Plan of the international conferences organized by Universities of Russia, Armenia, Azerbaijan, Belarus, Bulgaria, Iran, Kazakhstan, Poland, Uzbekistan, Ukraine and Czech Republic on the basis of the SPC «Sociosphere» in 2014	162

Информация о журналах «Социосфера» и «Paradigmata poznání»	164
Information about the journals «Sociosphere» and «Paradigmata poznání».....	168
Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»	174
Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»	175

I. TRADITIONAL CULTURE: STUDY, CONSERVATION AND DEVELOPMENT

ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ – ТЕКСТ (ОРГАНИЗМ, ЯВЛЕННЫЙ В ПИСЬМЕ)

В. С. Хитеева

*Аспирант,
Донецкий национальный университет,
г. Донецк, Украина*

Summary. The article considers the theoretical foundations of equal consideration to cultural phenomenon which is the text. The principle textuality of cultural phenomenon leads to the fact that this method of analysis of cultural studies cannot be made without a predominance of philological analysis of existing texts, without an analysis of the structures obtained from the standpoint of logic and philosophy (philosophy of language and consciousness).

Keywords: event/fact/cultural phenomenon; text; interpretation and understanding.

Всегда следует учитывать, что именно естественный язык является образующим и главенствующим фактором в возможности порождения, распространения и трансляции, сохранения всевозможных текстов. Именно традиционные смыслы и традиция в целом поддерживают существование текста, как текста состоявшегося, с присутствием факта события внутри, текста, равного произведению искусства.

Чтобы обозначить проблематику, определённую нами, следует оговориться наперёд, что для нашего рассмотрения мы берём понятие «текст» и его характеристики в рамках филологической науки фольклористики, тексты, что окружают культурный феномен, повествуют о нём, очерчивая его временные и территориальные границы.

Говоря о проблемном поле гуманитарного знания конца 90-х годов прошлого века, среди характерных и интересных с точки зрения текстовой рефлексии культуры следует назвать такие фундаментальные черты, как:

- преимущественное внимание к проблемам языка (принципиальный отход от собирания «особых» текстов, понятие «текст», его принципы и ценность расширяются);

- анализ связей фольклористики с литературой, культурологией, семиотикой, логикой, философией, историей и этнологией;
- исследование возможностей преодоления границ между разными дискурсами и языками культуры и, наоборот, их принципиальное определение;
- всё большее осознание действенной роли и ценности общефилологической методологии исследования.

Культура – это «инструментальный аппарат», «комплекс» с набором определённых функций, «унаследованные изобретения, вещи, технические процессы, идеи, обычаи и ценности» – писал Б. Малиновский [8, с. 683–691]. В этом определении от функционализма опускается главное, что только тогда всё перечисленное преобразуется в культуру, когда об этом появилось высказывание. Поэтому в противовес ему можем привести слова Ю. М. Лотмана, утверждающего, что «культура есть совокупность текстов или сложно построенный текст» [6].

Явление культуры, пока оно не описано (пока не стало текстом), не является явлением культуры. Культура – факт письма, как и (форма) мышлепорождения, создание текста сродни появлению того или иного явления.

Справедливо и на равных выделяют две формы существования народной традиции: устную и письменную.

В культурологии, этнографии и фольклористике мы имеем идеально воплощённую триаду: Текст (Исследователь) – Произведение (Исполнитель и Наблюдатель) – «Читатель» (Аудитория). Текст же, который исследователь записывает от исполнителя, и текст этот, не становясь (хотя бы и условно) «авторским», не принадлежащим исполнителю, в этот момент, получая оформление, принципиально перестаёт быть и фольклором, устным народным творчеством, он получает просто фиксацию в знаках письма.

В акте же сотрудничества исследователя и представителя культуры реализуется способность к сотворчеству этих двух творческих личностей.

Наука чаще всего была направлена на решение вопроса о расшифровке смысла, который несёт тот или иной текст. И текст является его основным и самым, пожалуй, совершенным конгломератом. В понятие «текст» же в культурологии вкладывают не только письменное сообщение, но любой объект (предмет материальной культуры, социальный акт, обычай, ритуал и т. д.), что рассматривается как носитель информации.

Среди существующих пониманий в интерпретациях текста особое место занимает культурологическая интерпретация, разработанная в трудах М. М. Бахтина, Р. Барта, Д. С. Лихачёва, В. Н. Топорова, Ю. М. Лотмана. Чаще всего «текст» характеризуется как данность культурологического порядка с присущими ей эстетическими, этнокультурными и поведенческими стереотипами.

Текст как объект для рассмотрения находится на пересечении таких наук, как теория литературы и фольклористика, лингвистика и культурология, текстология и нарратология, этнография и герменевтика, эпистемиология. Существует несколько актуальных способов рассмотрения теории текста: как искусства объяснения культурных текстов (Гетало Т. Е.), рассмотрение философии культуры как философии текста и интертекстуальности (Гатальская С. М.), изучение текста в аспекте культуры (Худолей Н. В.), текста как феномена культуры (Штайн К. Э.).

Культурологический анализ текста предполагает рассмотрение его как культурного феномена, функционирующего не только как отдельное произведение одного автора (ведь часто выбирают для рассмотрения тексты художественной литературы), но как текстовую парадигму, разворачивающуюся в определённом культурном пространстве на протяжении определённого периода времени. И в этом отношении куда справедливее обращаться к текстовым свидетельствам культуры, фактам безавторских произведений.

Культурологический анализ текста представляет собой не плоскостное рассмотрение текста как суммы некоторых приёмов, а анализ «по вертикали», когда текст рассматривается в контексте всего культурного пространства как его неотъемлемая часть, обладающая всеми его признаками и меняющаяся по мере изменения культурного пространства, «как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [3, с. 125]. Одновременно там же М. М. Бахтин писал о том, что текст является непосредственной действительностью, действительностью мысли и переживаний. Пространство, имя которому, снова-таки, – текст.

Таким образом, мы попытаемся избежать культурологической характеристики текста, придерживаясь мнения, что явление культуры и есть текст и ничего кроме текста из себя не представляет и к себе не добавляет. Только диалог с фактами и возможность организовать нить повествования на всех уровнях рождает культуру.

Ходякова Л. А. пишет, что «понятие «текст» расширилось до границ культуры» [10]. А значит, понятие культуры сузилось до ограничений и одновременно новых возможностей текста. Текст в культуре – это не только информационное пространство. Он полностью идеологичен, и идеологизм этот (порой) практически полностью конструируется по модели выстраивания «достоверной» художественной действительности.

М. М. Бахтин рассматривает текст как знаковый комплекс, и в этом смысле все произведения искусства будут являться текстами. Однако у Бахтина «текст» является более обширным, всеохватным явлением по сравнению со «знаком», поскольку «всякая система знаков ... принципиально всегда может быть переведена на другие знаковые системы. ... Но текст никогда не может быть переведён до конца» [3, с. 127]. В этом смысле любой текст (произведение) обладает идейно-эстетическим замыслом, не сводимым к сумме значений используемых знаков или своих частей.

Поворот к речи, тексту, письму, стилю, композиции, синтактике, который состоялся в современном филологическом и философском знании, находит отражение, в частности, и в тезисе: культура – это текст. Культура живёт только внутри мира текстов, вне их она не только становится непонятой, но и невозможной. Хотя любое человеческое действие делает её знаковое выражение возможным; в том смысле, что каждый человеческий поступок есть потенциальный текст [2, с. 286].

Такое рассмотрение показательно, когда явление культуры находится в прошлом. Любое его реконструирование по воспоминаниям и свидетельствам (знанию) является даже не фольклором и фольклоризмом, а стилизацией. Явление культуры отделено от нас бахтинской абсолютной эпической дистанцией. Мы имеем дело с явлением воспоминания и памяти наших современников, а не свидетелей, что были приобщены традиции, это не более чем эмоциональные впечатления и индивидуальная избирательная психологическая память, момент припоминания и доля самообмана. Отсюда и невозможность в большинстве случаев произведения синхронно-диахронного анализа – текст/факт культуры случился однажды и может повториться снова лишь в принципиально ином виде.

Подход рассмотрения текста не как факта культуры, а факта культуры как текста поворачивает нас к следующему утверждению, что, таким образом, текст освобождается от навязываемой ему про-

кламационной манипуляционной миссии что-либо нести и утверждать, вести и выражать, а, наоборот, он становится самодостаточным и совершенствуется, или, вообще, случается по своим внутренним гармонизируемым законам.

Текст, получивший своё физическое воплощение в качестве записи, письма, а факт культуры – описание, является единственным актом осуществления явления культуры. Порождается реакция, когда научный стиль не удерживается от художественности или стремится на всех текстовых уровнях к не меньшей целостности и завершённости, он тотчас переходит на язык бессознательного в системе художественного целого, использует языковые средства всех знаковых систем.

Итак, текст – это самодостаточное структурное образование. В филологии текст и его анализ акцентирован на значение роли слова, языка и стиля, но с восхождением к значению целого. В культурологии и фольклористике текст – это все материальные свидетельства, оформленные словесно и на письме, высока степень их взаимоссылаемости и взаиморефлексии, чёткое разделение на текст-объект отсутствует.

Особого разговора в этой стезе требуют такие категории, как «*мы*» и «*они*»; при разговоре на данную тематику следует учитывать три уровня восприятия: *обращающегося (исполнителя)*, *воспринимающего (аудитории)* и *наблюдателя (невовлечённого в действие, событие)*, три типа языка (высказывания): *внутренний*, используемый между членами сообщества (условный специальный язык той или иной культуры и группы), *внешний*, репрезентируемый, доступный зрителю, то, что транслируется вовне той или иной субкультурой (элементы как вербального, так и невербального, поведенческого уровня) и *метаязык* (сфера рефлексии при учёте двух предыдущих, в нашем случае – язык исследователя данного феномена, фольклориста или этнографа, вовлечённого в данную «процедуру» – метод включённого наблюдения, и как отстранённого как условиями, так и временной дистанцией).

Текст культуры – самое чистое образование, в нём нет знаков – знаково только само письмо как функция или текст-знак (текст о культуре). Даже материальные объекты в культуре по своей сути знаками не являются. Текст – целое, единицы которого вступают в системные синтагмо-парадигматические отношения, что сродни моделям мышления и которые переданы всему высказыванию о культуре в целом.

Выводы:

– на корню неверна та мысль, что текст или любой другой материальный объект является основным носителем информации. Инфор-

мация как данность является лишь периферийным результатом работы со смыслами, что даны в образном формировании культуры как целого полноценного выстроенного текста;

– феномен культуры как текст не вмещает весь окружающий нас мир, он формирует свой полноценный мир, что существует по своим законам и подчинён господствующей идеологии и мировоззрению;

– существуют текст культуры, который является самодостаточным сам по себе, и текст о культуре;

– текст как раз и является тем местом встречи: автора, объекта описания, адресата и читателя. Каждый из них имеет дело с текстоданностью, культурой и одновременно формирует текст-понимание, материализует мыслемоно способ своего прочтения; роль в прочтении норм коммуникации и влияния социокультурных понятий той или иной эпохи, эти самые прочтения совершающей, – это и есть его (текста) интерпретационные свойства;

– диалогическая природа текста и культуры формирует площадку для встречи создателя текста, объекта, в нём представленного, и читателя, попасть в одно и то же пространство, совпасть хотя бы частично. Велика роль не столько множественности прочтений, а созидательной объединяющей их силы.

– культуре и тексту присущи такие общие *функции*, как нормативная, коммуникативная, оценочная и субъективная, адаптивная, интегративная, социализирующая и др. Однако каждая из этих сторон является условной и преодолевается с оговорками в тексте культуры. Главное свойство любого текста – целостность.

Текстологичность окружаемого творимого нами мира обоснована и объективна. Другое совсем дело – научиться её читать.

Библиографический список

1. Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. – Ростов-н/Д., 1993.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Бахтин М. М. Проблема текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 122–151.
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
5. Кожина М. Н. Понятия «текст» и «целый текст» (в аспекте стилистики текста) // Очерки истории научного стиля русского литературного языка

- ка XVIII–XX вв. Т. II. Ч. 1. Стилистика научного текста (общие параметры). – Пермь, 1996.
6. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность / под ред. В. П. Нерознака. – М., 1997.
 7. Малиновский Б. Функциональный анализ // Антология исследований культуры. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 681–702.
 8. Москальская О. И. Текст как явление культуры. – Новосибирск, 1981.
 9. Мурзин Л. Н. Язык, текст, культура // Человек – культура – текст. – Екатеринбург, 1994.
 10. Ходякова Л. А. Методика интерпретации текста как феномена культуры // Ярославский педагогический вестник. Т. II. Психолого-педагогические науки. – 2011. – № 2.
 11. Шабес В. Я. Событие и текст. – М., 1989.
-

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Е. О. Гончарова

*Бакалавр,
Саратовский государственный
университет
имени Н. Г. Чернышевского,
г. Саратов, Россия*

Summary. In this article, the author focuses on the problem of preservation and use in modern society, traditional culture. For example, folklore and symbolism of the article discusses the reasons why Russian society has decided to limit the use of folk art. As the author suggests different ways of use.

Keywords: folklore; people; creativity; impact; development; conservation; use; mapping; society.

Понятие «народность в общественном воспитании» было впервые введено в обращение К. Д. Ушинским. На тот момент вопросы образования могли обсуждаться на страницах общественной периодики широко и свободно. Главное устремление общественной педагогической мысли конца XIX в. было связано с выявлением компонентов деятельности воспитания, то есть, в первую очередь, с сохранением человеческого в человеке.

Задачи, поставленные К. Д. Ушинским более ста лет назад, не получили полноценного воплощения. Социологи и психологи сошлись во

мнении, что в современном мире наблюдаются процессы «духовной мутации» общества, идёт отчуждение основ культуры своего народа, причём это касается большого количества стран. Процесс глобализации отрывает человечество от собственных культурных ценностей. Чего нельзя сказать о жителях восточных стран. Например, Китай является лидером мирового производства продуктов потребления, тем не менее, его культурные традиции остаются актуальными и по сей день. Можно для наглядности представления привести пример их традиционных праздников. Праздник Осени – это праздник, который основан на красивой легенде о любви, а также это три дня официальных выходных в Китае. Традиционные ценности китайцев, несмотря на переход к рыночной экономике, оказались очень живучи. В определённом смысле, это происходит из-за того, что китайцы очень подвержены религиозному влиянию, и в основном все их национальные праздники связаны с какими-либо легендами. Также следует отметить, что изучение своей культуры, своего наследия в китайских школах является обязательным. То есть, можно сказать, что каждый китаец знает историю культуры своего народа.

Некоторые исследователи сводят «утихание» народной культуры к тому, что общество поменяло свой курс, в современной России живёт «общество потребления». Думается, что это достаточно спорное предположение. Ведь если взять «общество производителей», которое имело место в СССР, то мы вряд ли там сможем найти яркое доказательство того, что было массовое знание истории народной культуры и её почитание. В идеологии того времени не было такой установки. То, что общество относилось к эпохе книжной культуры – несомненно. Люди были более грамотные и более читающие. В условиях директивного управления общественной жизнью оказались нарушены принципы традиционной культуры, её созидательных начал [1]. Современные технологии дали человеку множество возможностей, но при этом многие люди не смогли правильно воспользоваться этими возможностями, тем самым стали жертвами безграмотности, и их развитие в целом затормозилось. Можно предположить, что стоит поучиться у «соседей» сохранению культурного наследия. Думается, что будет достаточно продуктивного регулирования социокультурных процессов на уровне государственной власти. Должны быть предусмотрены программные меры по защите и передаче новым поколениям духовного наследия, накопленного столетиями развития народной культуры.

Стоит отметить, что вопрос создания программы сохранения традиционной культуры и включения её в образовательный процесс на-

чального и основного образования ни разу не был поставлен на высоком уровне. Различные нормативные решения принимаются с таким характером, будто проблемы уже осознаны и по основным позициям достигнуто общественное согласие. В России национальное образование входит в сферу национальной политики, но при этом является самостоятельной отраслью [2].

Тоталитарное наследие советского государства оставило три основных мифа, от которых стоит избавиться.

Первый миф – это идея о замкнутости национальной культуры. С одной стороны, этот миф приводит к позиции национальной исключительности, с другой стороны, в многонациональном государстве приводит к тому, что начинается отторжение всего, что имеет национальную окраску. Но если вдуматься, то этнокультурной изоляции никогда в России не было. Все материалы, которые можно найти за всю историю существования различных этносов на одной территории, приводят к тому, что все различные народы с удовольствием и достаточно продуктивно сотрудничали друг с другом. А общность исторической судьбы способствовала развитию комплиментарных межэтнических связей. Сложности, возникающие при создании школ, ориентированных на определённую национальную культуру и язык, во многом связаны с установкой только на самобытность, на автономию, что ведёт к ограничению и самоизоляции. В результате вместо глубоких знаний наследия народа происходит формальное ознакомление только лишь с отличительными атрибутами отдельных элементов национальной культуры.

Особое значение придаётся фольклору, который вбирает в себя знаковые формы проявления этнического сознания. Он имеет общественно значимый характер и направлен на регуляцию отношений человека с окружающим миром. Стоит обратить внимание на тот факт, что именно материал фольклора является естественной формой самовыражения народа, на основе которой возможно подлинное взаимопонимание различных групп [3]. В глубинах культуры русского народа можно обнаружить пласт архитипического. Современные учёные с лёгкостью показывают сходство древнерусского языка и санскрита, родство русских и кельтских сказок.

Таким образом, осознание и многомерное владение национальными традициями своего народа может создать предпосылки к самоутверждению, самосохранению и взаимопониманию между этническими группами.

Второй миф – это идея о несовременности традиций народной культуры и фольклора, их несоответствия изменившемуся мироощущению и духовным запросам.

Очень часто эта идея выражается в противопоставлении деревенской и городской культуры, забывая о том, что в городе была также интересная и своеобразная культура. Такая установка была заложена в 30-е годы. Именно в это время фольклор определяется как устное творчество угнетённых и отсталых классов. В более мягком выражении эта идея нашла воплощение в представлении о прямолинейной эволюции культуры, и отмирание ранних пластов традиционной культуры является естественным. Этот постулат очень легко противопоставить тому, что культурный процесс охватывает и суммирует продуктивную деятельность всех слоёв общества. В фольклоре, прежде всего, мы обнаруживаем этническое, и только потом прослеживается социально-экономическое различие. Сама система народной традиционной культуры, в силу своей многосоставности и многофункциональности, имеет достаточно универсальный характер и вневременное значение и обладает при этом высокой адаптивной способностью.

Воссоздание естественной этнокультурной среды выполняет экологическую функцию, создаёт условия гармонизации отношений «человек – природа – общество», оказывается главным фактором в противостоянии бездуховному воздействию «идеологии индустрии потребления» [4].

Третий миф – это отношение к фольклору и традиционной культуре как к наследию «непросвещённого, безграмотного, отсталого, угнетённого народа». Причиной этого представления является поверхностное отношение ко всему народному, а следствием из этого вытекает искажение народной культуры, народного опыта. Между тем, народное искусство раскрывает глубокий мир русской духовности.

В образовательном процессе очень опасно скользить по поверхности народной традиционной культуры. Фольклор не предполагает полной расшифровки его смыслов, заложенных в текстах в виде символических выражений. Русские народные сказки с трудом поддаются логическому объяснению. Вместе с тем, с фольклорными текстами происходит усвоение основных мифологем, обладающих большим психологическим воздействием.

Народная культура содержит в себе основы, коренным образом отличающиеся от основ современной цивилизации. Она знает средства и способы сохранения и постоянного возобновления их жизненной силы, сохранения «ресурсного потенциала» общественного производства.

Глобализация способствует расширению международных контактов. Нельзя сказать, что глобализация несёт в себе только положительные моменты, есть и отрицательные: опасность утраты своей традиционной культуры, её самобытности.

Например, народные промыслы служат неисчерпаемым источником вдохновения для дизайнеров. В Европе есть дизайнеры, которые используют элементы традиционной культуры, и это становится своего рода их отличительным признаком.

Свободное развитие культуры – это не освобождение от социально полезных функций. Культура никогда не стремилась изолировать себя от нужд общества. Свобода нужна ей для того, чтобы получить возможность находить наилучшие способы решения волнующих общество проблем. Страны Евросоюза научились правильно использовать исходный базис традиционной культуры и её наследие независимо от их обоснованности или необоснованности, истинности или ложности. Использование элементов традиционной культуры в дизайне является неотъемлемым элементом современной культуры, и уже сам фактор использования традиционной культуры оказывает существенное воздействие на психологию и поведение людей, влияет на их национальное сознание и межнациональные контакты.

Библиографический список

1. Байдаров Е. У. Информационно-образовательные и воспитательные стратегии в современном обществе: национальный и глобальный контекст: мат-лы междунар. науч. конф., – Минск, 12–13 ноября, 2009 г.
2. Никишина Н. Н. Проблема сохранения традиционных культур в современных условиях. URL: <http://igrushkashb.ru/?p=3462>.
3. Столярова Н. Н. Проблема сохранения традиционной немецкой культуры в Алтайском крае. URL: <http://evrazistvo.ru/vipusk5/problema-sohraneniya-traditsionnoy-nemetskoj-kulturyi-v-altayskom-krae/>.
4. Скворцова Е. М. Теория и история культуры. – М., 2002.

ТРАДИЦИОННАЯ СВАДЕБНАЯ ОБРЯДНОСТЬ РУССКО-УКРАИНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

М. М. Яхонтова

*Студентка 3-го курса,
Орловский государственный
институт искусств и культуры,
г. Орёл, Россия*

Summary. Wedding ceremonies Russian-Ukrainian borderland at the present stage. The merger of two traditional cultures. Description of field observations over the course of the wedding games.

Keywords: wedding; the ceremony; the Russian-Ukrainian borderland; tradition; culture.

Предметом исследования в настоящей работе стало современное состояние свадебных обрядов пограничья России и Украины, а именно Глушковского района, Курской области. Материалом исследования выступают полевые наблюдения автора работы, а также сведения, опубликованные в течение последних лет [2; 3; 5].

Первые упоминания о Глушковских землях приходятся на середину XVII века. Село Глушково образовано в 1647 году. Легенда говорит о том, что казак Глушко поселился в этих местах. От него и пошло название села, а в дальнейшем и название района.

В 1669 году в Глушковском районе появились первые переселенцы из Правобережной Украины. Они бежали сюда, спасаясь от гнета польских панов. Переселенцы – украинцы или, иначе, черкасы, строили целые улицы и называли их слободками. В результате этого переселения появилась особая культура русско-украинских обычаев и разговора, которая сохранилась до настоящего времени [1].

Год назад автор статьи побывала на свадьбе такого рода, где русские и украинские обычаи тесно связаны и переплетены между собой. Речь людей, с которыми автор находилась два дня, могла резко меняться с русской на украинскую, что создавало некоторые словесные барьеры. Причём жители этого поселка не обращали внимания на то, что переходят с одного языка на другой.

Рассматриваемые автором свадебные традиции «исполняются» на второй день свадьбы, когда жених и невеста становятся полноправными мужем и женой.

Первый из них можно отнести к общерусским обрядам – ряжение дружки и дружка.

По традициям Глушковского района, дружка с дружком не только меняются одеждой (что означает двоemiрие человеческих начал или, как и везде, защиту от нечистой силы), но и под громкие возгласы «сладко» должны каждый раз крепко целоваться (и не важно, знают ли они друг друга или познакомились за день до свадьбы или вообще на ней).

Второй обряд – вязание ленты дружком на берёзу, тоже является общепризнанным по всей территории России, хотя он и не может по-



хвастаться своей вековой историей. Значение этого действия объясняется местными жителями следующим образом: чем выше будет завязана лента, тем быстрее родится ребёнок в молодой семье. Цвет ленты имеет значение: красная – будет девочка, синяя – мальчик.

Из-за того, что в данной местности берёзы встречаются редко, происходит варьирование традиции – ленточку привязывают на сосну.

Третья традиция, поразившая автора больше всего, не является русской, она берёт своё начало с украинских земель (отдельные её элементы описаны Л. И. Лариной) [4]. Делится на две составляющие части.

Родителей жениха сажают в тачку или телегу, осыпают их ботвой от растений и везут до ближайшего болота, где всех и всё, что было в телеге, скидывают в грязь. Затем измазанных свёкра со свекровью привозят обратно домой.

Следующей составляющей этого обряда является омовение родителей мужа молодой женой. Она должна искупать их чистой водой, принесённой ею из колодца, а затем каждого одарить. Подарки могут быть разными: от ночной рубашки до набора посуды или какой-нибудь современной техники – для свекрови. Вариант подарка для свёкра так же разнообразен.



Этот обряд можно растолковать и по-другому. В некоторых частях приграничной местности родителей (уже не только мужа, но и жены) могли после «грязевой ванны» и не забирать домой – это действие имело весьма грубое значение. Так обычно делали, если хотели показать, что молодые более не нуждаются в помощи родителей или неприязненно к ним относятся.

Конечно, это уже современный вариант свадебного торжества, но в нём присутствуют и варьируются обряды и обычаи, которые существовали там с момента образования этой местности. Они формировались под воздействием слияния двух культур. Именно эта особенность придаёт свой необыкновенный стиль всему торжеству.

Библиографический список

1. Глушково (Курская область). Материал из Википедии – свободной энциклопедии. URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Глушково_\(Курская_область\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Глушково_(Курская_область)) (дата обращения: 10.09.2014).
2. Ермакова Н. В. Старинная курская свадьба (село Плёхово Суджанского района). – Курск: Курск. Дом нар. тв-ва, 2012. – 192 с., ил.
3. Фольклорные песни Курской области. Традиционные свадебные песни села Белицы и деревни Гирьи Беловского района / сост. О. С. Токмакова. – Вып. 7. – Курск: ОДНТ, 2009. – 83 с.
4. Фольклорные песни приграничья Сумской и Курской областей / сост. В. В. Щеголев, Е. И. Толстопятых. – Вып. 10. – Курск: ОДНТ, 2011. – 144 с.
5. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. – М. : Изд-во «Современная музыка», 2013. – 304 с.

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ТАМБОВСКОГО КРАЯ: НАРОДНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О БЕРЕМЕННОЙ ЖЕНЩИНЕ¹

И. В. Поповичева

*Кандидат филологических наук,
доцент,
Тамбовский государственный
университет имени Г. Р. Державина,
г. Тамбов, Россия*

Summary. The article shows traditional ideas of Russian peasants concerning expectant mother, system of taboos, which are help to born healthy child. Ethnographic and dialect data is material of research, this material was founded during the expedition in Tambov region from 1994 to 2013.

Keywords: traditional spirit culture; the Russians; expectant mother; child, Tambov region.

Исследователи народной культуры не раз указывали на то, что одной из первостепенных задач является изучение территориального распространения традиционных верований, представлений, обрядов и обрядовой терминологии [20, с. 20–22]. Информация регионального характера крайне важна для построения целостной картины локальных традиций, так как без неё затруднительно выявить общие закономерности формирования явлений духовной культуры, соотношение их областных вариантов с этническими границами, языковыми изоглоссами, а также реконструировать их древнейшее состояние.

В данной статье мы обратимся к народным представлениям русских о беременной женщине, репрезентирующим важную предварительную часть сложного культурно-обрядового комплекса, связанного с детьми и деторождением. Новизна исследования определяется тем, что научной общественности представляются новые этнографические и диалектные сведения, собранные автором и другими участниками проекта «Образ ребенка в социокультурной картине мира русских крестьян» (РГНФ, проект № 13–34–01005) во время экспедиций по Тамбовской области в конце XX – нач. XXI вв. Интерес к изучению языка и культуры Тамбовского края обусловлен его историей

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований «Образ ребенка в социокультурной картине мира русских крестьян» (проект № 13-34-01005)

(достаточно поздним и одновременным заселением из разных областей России, соседством с неславянскими народами), аграрной спецификой, доминированием крестьянского типа культуры [16].

У русских, как и у абсолютного большинства других народов, деторождение всегда считалось неотъемлемой и главной составляющей брачных отношений («*Сталась двоечка (т. е. чета), так будет и троечка*» [3]). О неразрывной связи замужества и деторождения свидетельствует, например, восточнославянская традиция новобрачной или невесты «метить» своими вещами с женской символикой места нового дома: обычай развешивать свои полотенца, пояса в доме жениха, что должно было задобрить местных духов и отметить переход девушки в плодоносящее состояние [2, с. 218; 8, с. 105].

В русском крестьянском социуме рождение ребенка традиционно повышало социальный статус молодой семьи, обеспечивало ее равноправие в общественных отношениях. Особым почетом пользовались супруги, у которых рождались преимущественно мальчики, а также которые, по мнению деревенского сообщества, смогли вырастить детей «уважаемых», «видных».

Уже во время беременности женщина и окружающие заботились о внешнем облике, характере, умственных и физических способностях будущего ребенка. В народной культуре и быте веками выработывалась особая модель поведения беременной женщины: сужался круг ее общения и жизненного пространства, многочисленные запреты и предписания регламентировали жизнь женщины в этот период. Многие из ограничений отличались большим практическим смыслом и были основаны на многолетних наблюдениях. Например, тамбовские крестьянки более старшего возраста советовали беременной не прыгать, не носить тяжелое, чтобы не «*скинуть*» плод; не смотреть на предметы и явления, которые могут вызвать испуг; не злиться, чтобы родить психически здорового ребенка; не отказывать себе в еде, но и не есть очень много, чтобы плод был в меру большим и женщине было легче разродиться. Некоторые запреты отражают этические нормы и воззрения: будущей маме не полагалось доставать последний блин из загнетки печи, чтобы ребенок не был жадным, ругаться, чтобы ребенок не был злым.

Особую группу составляют запреты, лишённые, с точки зрения современного человека, рационального объяснения. Например, старожилы сел Тамбовской области не рекомендуют беременной быть крестной матерью, ходить с зубком, прощаться с покойником, преступать через веник, наступать на чужой след («*Какая ждёт ребёнка, ей быть крест-*

ной матерью нельзя, а то умрёт или у неё ребёнок, или крестник её умрёт, с зубком ей ходить тоже нельзя, а вот почему – не могу сказать, на чужой след наступать нельзя, чтоб ребёнка своего лихой долей не наделить (ну, это вообще лучше никому не наступать в чужой след), с печки пыль сметать не надо, а то ребёнок срыгивать будет», – село Кривополянье Бондарского р-на, Селянская Е. К., 1916 г. р.). Запись 1997 г.: «Когда баба ребёнка ждёт, ей через веник переступить нельзя, а то ребёнок мёртвым родится, нельзя ей и с покойником прощаться, нельзя с моста в воду глядеть, а то ребёнок утонуть может, мужу при ней ругаться нельзя, а то дитё злым родится», – р/п Рассказово, Ташкентская Н. И., 1916 г. р. Запись 1995 г.).

Во многих предписаниях явно прослеживаются отголоски имитативной магии. Так, информанты говорят о том, что беременной женщине не стоит смотреть на «помои», чтобы ребенок не родился «паршивым»; на предметы неприятного вида и безобразных, уродливых людей, чтобы ребенок не родился некрасивым или уродом, дотрагиваться до своего тела, когда пожар, чтобы ребенок родился без родимых пятен; сметать с печки пыль, чтобы новорожденный не срыгивал после кормления, полоскать и закручивать белье на последнем месяце беременности, чтобы ребенок не родился с пуповиной на шее, пинать кошку или собаку, чтобы ребенок не родился с «кошачьей болезнью» – с волосяным покровом на спине («Когда баба ребёнка носит, ей кошку, собаку ногой пинать нельзя, а то ребёнок с кошачьей болезнью родится, щикатун у него на спине будет. Тогда мякиш хлебный берут и по спине катают, чтоб эти волосы убрать», – с. Графское Бондарского р-на, Ступникова В. Ф., 1917 г. р. Запись 1996 г.).

Многие из приведенных запретов известны не только русским, но и другим славянским и неславянским народам. Например, повсеместно у русских, в Сербии, Хорватии, Болгарии, у мордвы, чувашей, башкир и других народов будущей роженице запрещалось ударять собаку или кошку, чтобы новорожденный не родился с волосами на спине, смотреть на пожар, на калек, ходить на похороны, считалось, что в этих случаях она могла родить калеку, урода, «синюшного» или мертвого ребенка [1; 4; 9–12; 17; 19; 21; 23; 24]. Такая общераспространенность свидетельствует об архаическом происхождении представлений, отраженных в этих предписаниях.

Исследователи локальных традиций также единодушно отмечают, что состояние беременности и время приближения родов было принято скрывать [7; 65; 17]. Считалось, что чем меньше людей зна-

ло о предстоящих родах, тем легче они пройдут («*Беременность, время родов от других скрывали. Поверье было: чем больше народу знает, тем больше будут у роженицы мученья*», – с. Рожковка Гавриловского р-на, Суслина О. Г., 1930 г. р. Запись 2013 г.); что женщина во время беременности, родов и после них особенно подвержена «сглазу», воздействию злых сил («*С животом ходишь – юбку широкую оденешь, чтоб скрыть живот. Бабки тоже говорили, что чуешь – на часах ходишь, то со двора не уходи, а кто чужой в дом войдёт, хоронись, старайся не показываться, чтоб не сглазили*», – с. Измайловка Знаменского р-на, Емельянова Е. Н., 1915 г. р. Запись 1997 г.). Более того, роженица боялась, что ее могут «сглазить» не только чужие люди, но собственный муж и даже дети [5, с. 91]. Поэтому в период беременности женщина старалась как можно меньше показываться посторонним, пользовалась различного рода оберегами. Повсеместно у русских и других народов в арсенал оберегов входили металлические предметы, из них большое значение придавалось колющим (булавке, игле), которые прикреплялись к подолу одежды.

С социальной организацией жизни крестьянского социума было связано желание предсказать пол младенца. Более радостным событием было рождение мальчика – будущего помощника, кормильца на старости лет, продолжателя фамилии и наследника дела отца. К девочкам относились как к *нахлебницам, разорительницам*, о чем красноречиво говорят русские пословицы: «*Девоч растить – чужих дядей кормить*» [14, с. 215], «*Дочь – чужое сокровище. Холь да корми, учи да стереги, да в люди отдай*» [3]), хотя в большой крестьянской семье необходимы были и девочки – помощницы матери.

Распространенными были многочисленные формы гаданий о поле будущего ребенка. Среди тамбовских крестьянок считалось, если беременная женщина, просыпаясь, встает на правый бок, она родит мальчика, а если на левый – то девочку (Ср. : «*Мать левой ногой вперед выступает – мальчик рождается, правой – девочка*» [3]). Эта примета может быть аргументирована коррелятивной связью культурологических оппозиций «мужской – женский», «правый – левый», которые, как показали исследования академика Н. И. Толстого, оказываются взаимосвязанными в многочисленных ситуациях [20, с. 151–166]. Коррелятивная связь оппозиции «мужской – женский» с противопоставлением «внутренний – внешний» объясняет такую примету: мать или свекровь неожиданно говорят беременной: «Покажи руки». Если женщина показывает руки ладонями вверх – родит мальчика,

если тыльной стороной – девочку. Ладонь – внутренняя часть руки, тыльная сторона – внешняя, мальчику предстоит жить в своем доме, а девочка выйдет замуж и уйдет в чужой дом [15]. Пол будущего ребенка угадывали и по форме живота женщины: если живот был «клёпом» – острым, то предсказывали рождение мальчика, если живот имел округлую форму – рождение девочки («*Я всегда могла сказать, кто родится, редко ошибалась. Вот если живот клёпом, острый, углом торчит, то мальчик родится, а если круглый, то девочка*», – с. Комаровка Бондарского р-на, Живилкова Л. Е. 1910 г. р. (повитуха). Запись 1994 г.). Связь круга и округлых форм с женским началом, а вытянутых, острых – с мужским, универсальна во многих традициях.

Когда беременность была не первой, пол будущего ребенка определяли по особенностям его брата или сестры. Например, если у младшего в семье ребенка в верхней задней части шеи волосы были «косичкой» («завитушкой»), то предсказывали рождение девочки («*Коль у младшего косичка сзади – ждите дочку*». – Повсеместно. Тамбовская обл.). Если ребенок часто произносил «ба-ба-ба» или «ня-ня-ня», то также ждали девочку («*Ребёночек: «Ба-ба-ба» али «Ня-ня-ня, отец: «Хватит нам баб, мужика нам надуть*», – с. Масловка Умётского р-на, Неучева Р. Ф., 1933 г. р. Запись 2012 г.).

Рождение двойни предполагали, когда беременная случайно брала по два предмета вместо одного («*Подадут ложки, она, смотришь, одну ложку взяла, рядом положила – и вторую берёт, не специально. Али кусок хлеба ест – недоела, ещё берёт. «Ой, – скажут, – да ты, похоже, двойню родишь*», – с. Русское Сосновского р-на, Осипова М. Н., 1938 г. р. Запись 2005 г.).

По авторитетному мнению С. М. Толстой, беременная женщина получила в народной традиции двойственную оценку: с одной стороны, «...беременная женщина почитается как олицетворение плодородия, ей приписывается магическая продуцирующая сила», с другой стороны, «...беременность считается состоянием опасным, как для самой беременной женщины, так и для окружающих» [19, с. 160]. О двойственном отношении к беременной женщине свидетельствуют, например, следующие поверья чехов и словаков: если в западной Словакии ее приглашали потоптать землю у корней молодых плодовых деревьев или угощали фруктами первого урожая, так как считали, что плодородная сила будущей матери перенесется на землю, дерево, то в Черногории, напротив, беременной не разрешалось залезать на фруктовое дерево, чтобы оно не засохло [17]. В большинстве районов Болгарии беремен-

ная считалась «чистой»: во Фракии беременную звали замешивать хлеба для свадьбы, верили, что она приносила плодovitость, плодородие, встреча с беременной считалась добрым знаком, а для отправляющегося на охоту – залогом удачи (в отличие от встречи с обыкновенной женщиной) [17]. Но в некоторых районах Болгарии было распространено представление о «нечистоте» беременной [17].

В этнографической литературе нет единого мнения по вопросу ритуальной «чистоты – нечистоты» беременной женщины: одни исследователи полагают, что это позднее перенесение на нее «нечистоты» роженицы [24], другие считают представления о беременной как наносящей вред архаичными, сохранившимися, например, в общераспространенных у болгар запретах-оберегах (ей нельзя было садиться на порог дома, так как под порогом жили духи-покровители, прикасаться к охотничьим снастям, иначе охота не удастся и т. п.) [17].

В русской традиции, в частности тамбовской, представления о беременной женщине как носительнице магической продуцирующей силы репрезентируют ритуальные действия, субъектом которых она была. Так, жители Тамбовского района полагали, что пойдет дождь, если беременная будет носить воду в решете (*«Когда долго дождей не было, засуха, бабу, какая тяжёлая, люди просили носить воду из колодца в решете»*, – с. Донское Тамбовского р-на, Бирюкова М. В., 1916 г. р., запись 1995 г.). В селах Рассказовского, Бондарского районов Тамбовской области до сих пор бытует поверье, согласно которому беременная женщина способна остановить град, выбросив с порога на улицу веник (*«Когда град пойдёт, то какая в положении с порога веник должна бросить на улицу, и град перестанет»*, – с. Верхнеспасское Рассказовского р-на, Лазарева Е. Ф., 1919 г. р. Запись 1995 г.); положительно повлиять на плодovitость скота и плодonoсящих деревьев (*«Бабу в положении просили под неплодным деревом посидеть, чтобы оно плодonoсить стало, яловую корову пасти»*, – с. Верхнеспасское Рассказовского р-на, Лазарева Е. Ф., 1919 г. р. Запись 1995 г.). Повсеместно информанты вспоминают о том, что беременная была непременно участником засева (*«Если в семье тяжёлая была, то её обязательно брали сеять, чтоб урожай хороший собрать»*, – р/п Рассказово, Ташкентская Н. И., 1916 г. р. Запись 1995 г.). Но, с другой стороны, по воспоминаниям старожиллов, к беременной женщине относились не только с заботой и уважением, но и с некоторой долей страха, представляя ее носительницей двух душ – «двоедушницей» (*«У тяжёлой бабу две души: своя и дитячья, поэтому она двоедушница. А души, они разные бывают. О каких не*

молятся, каких не поминают, те души злые, неприкаянные. Вот такие тоже могут вселиться во чрево женщины, а она и знать ничего не будет, пока ребёнок не подрастёт. Поэтому в пост, перед праздником плоть спускать грех, а то неприкаянная душа вселиться может», – с. Кривополянье Бондарского р-на, Селянская Е. К., 1916 г. р. Запись 1997 г.; «Люди раньше темные были – бабу тяжёлую как бы побаивались. У неё ведь душа в душе, и кто знает, какая в ней душа живёт: добрая, праведная, Богом посланная али злая, неприкаянная», – с. Измайловка Знаменского р-на, Емельянова Е. Н., 1915 г. р. Запись 1997 г.).

В запретах, согласно которым беременной женщине запрещалось святить куличи, замешивать тесто, печь хлеб, то есть выполнять виды работ, требовавших ритуальной чистоты исполнителя, также явно просматривается проявление культурологически значимой оппозиции «чистый – нечистый» («Если в доме не одна была, еще бабы были, то не допускали хлеба печь, даже лампаду зажигать нельзя, куличи святить. Надо в церковь сходить, причаститься, у Бога прощение попросить, помощи». –с. Измайловка Знаменского р-на, Емельянова Е. Н., 1915 г. р. Запись 1997 г.).

Интересным кажется тот факт, что в пермских говорах характеризует состояние беременности фразеологизм *пять да шесть*, что, по мнению И. А. Подюкова, указывает на «неспособность» (ослабление способности, желания) женщины в этот период совершать логические операции [13; 18–19]. Вместе с тем исследователь указывает еще одно значение этого фразеологизма в пермских диалектах – «состояние сильного страха» [13, с. 18].

Женщину, ожидающую ребенка, в народной коммуникативной традиции редко определяют словом *беременная*. Состояние беременности табуировалось, что отразилось в образных номинациях. В славянских языках это производные от корней со значением «ноша», «бремя», «тяжесть», «груз» – *тяжелая, грузная* (общерусское), *цижарная* (белорусское), *тешка, в тажі* (гуцульское), *тежка, трудна* (общеболгарское), *голема* (болгарское), *непразна* (непустая) (болгарское) и т. п. [17–19; 22]. В тамбовских говорах эту лексическую группу преимущественно составляют производные от тех же корней (*тяжелая, беременная, грузная*), производные от названия живота, чрева (*пузатая, брюхатая*), различные эвфемизмы (*в положении, чужой век носит, на чужом веку ходит*) [15]. Лексема *беременная* очень редко звучит в речи диалектоносителей («*Это сейчас все грамошные стали, говорят по-учёному «беременная», «в положении», а тады по-простому – «чижёлая» да «пу-*

затая»», – с. Рамза Кирсановского р-на, Павлова Н. Ф., 1910 г. р. Запись 1995 г.). Слова *брюхатая*, *пузатая* в тамбовских говорах обычно употребляется при характеристике стельной коровы, но в высказываниях о женщине отличаются определенной степенью грубости («... у неё и так *шесть душ голодных сидят*, а она опять *пузатая*», – с. Рамза Кирсановского р-на, Павлова Н. Ф., 1910 г. р. Запись 1995 г.; «А одна у нас тут была, та как *забрюхатеет*, так живот вперёд *выставляла*, чтоб пожалели, а сама каждый год *брюхатая*, и сама, *поди, не знает, от кого*», – с. Измайловка Знаменского р-на, Емельянова Е. Н., 1915 г. р. Запись 1997 г.). Из ряда слов со значением "беременная женщина" самой частотной и стилистически нейтральной в тамбовских диалектах является лексема *тяжелая*.

Контексты употребления в русском литературном и диалектных языках лексем *тяжелая*, *брюхатая*, *пузатая*, *грузная*, *беременная* позволяют наблюдать интересную закономерность: чем шире ситуативная привязанность слова, тем чаще оно употребляется в речи диалектоносителей со значением "беременная женщина". Так, если лексема *тяжелая* вне контекста может быть отнесена к человеку, предмету, ситуации, то слова *грузная*, *брюхатая*, *пузатая* имеют ряд контекстных ограничений, употребляются при описании внешности, состояния человека или животного. Слово *беременная*, обладающее в литературном языке и в изучаемом говоре только одним значением, отличается большой семантической конкретностью.

Итак, в народном сознании беременная женщина оценивалась как лицо сакральное, которой предстоит «умереть», дав жизнь двум новым самостоятельным существам – матери и ребенку [6, с. 55]. В период беременности женщина отличалась особым бытийным, социальным и ритуальным статусом. С одной стороны, она была непосредственной продолжательницей рода, объектом культового почитания, представлялась носительницей божественной плодородящей силы («*Какая ребёнка носит – в ней особая сила, с ней благословение Божье*», – с. Рожковка Гавриловского р-на, Суслина О. Г., 1930 г. р. Запись 2013 г.), способной положительно повлиять на плодородие других людей, растений, животных. С другой стороны, ее близость к иному миру делало ее источником не только благодеяний, но и объектом суеверного страха. Поведение женщины в период беременности кодифицировалось противопоставлением «разрешение – запрет». Основные аргументы в пользу конкретных разрешений или запретов определяли оппозиции «хороший – плохой», «чистый – нечистый».

Дородовой период достаточно продолжителен во времени, не имеет строгой регламентации пространственно-временных параметров, но является важной предварительной частью сложного культурно-обрядового комплекса, связанного деторождением.

Народные представления о беременной женщине, бытовавшие среди тамбовских крестьян в конце XIX – нач. XX вв., контаминируют элементы, известные в других русских, славянских и неславянских локальных традициях, что свидетельствует об архаическом происхождении этих элементов духовной культуры.

Библиографический список

1. Абдулгазина Г. В. Запреты и охранительные обычаи в системе дородовых обрядов башкир Челябинской области // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2011. – № 23. – С. 144–146.
2. Бернштам Т. А. «Хитро-мудро рукодельице»: (вышивание – шитье в символизме девичьего совершеннолетия у восточных славян) // Женщина и вещественный мир культуры у народов России и Европы : сб. статей / отв. ред. Т. А. Бернштам. – СПб. : Петербургское востоковедение, 1999. – С. 191–250.
3. Даль В. И. Пословицы русского народа. [Электронный ресурс] URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/dal/index.php (дата обращения: 20.08.2014).
4. Егорова О. В. Традиционная родильная обрядность чувашей Волго-Уралья. – Чебоксары : Новый мир, 2010.
5. Змеев М. В. Отчего же это отвращение к правильной акушерской и медицинской помощи при родах? К характеристике акушерской помощи крестьянскому населению на рубеже XIX – XX вв. (на материалах пермской губернии) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – М., 2010. – № 12. – С. 88–93.
6. Кабакова Г. И. Полесская народная антропология: женский текст // Восточнославянский этнолингвистический сборник : исследования и материалы. – М. : Индрик, 2001. – С. 50–78.
7. Кабакова Г. И. Антропология женского тела в славянской традиции. – М. : Ладомир, 2001.
8. Коляскина Е. А. Дающая жизнь: традиционные представления русских крестьян Алтая о женском плодородии и деторождении // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2008. – № 317. – С. 105–109.
9. Корнишина Г. А. Традиционные обычаи и обряды мордвы: исторические корни, структура, формы бытования. – Саранск, 2000.
10. Кошелев Я. Р. Народное творчество Смоленщины. Семейные обряды (от рождения до свадебного пира). Легенды и предания. – Смоленск : Изд-во Смядынь, 1997.

11. Логинов К. К. Семейные обряды и верования русских Заонежья. – Петрозаводск : КНЦ РАН, 1993.
12. Моисеева С. А. Стереотипы поведения женщин в обрядах рождения горнозаводских сел Белорецкого района Башкортостана (на материале экспедиций конца XX века) // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск, 2007. – № 18. – С. 272–286.
13. Подюков И. А. О локальных особенностях пермской диалектной фразеологии // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь, 2010. – № 5. – С. 18–22.
14. Поповичева И. В. Социально-оценочное значение в диалектных наименованиях детей // Социально-экономические явления и процессы. – Тамбов, 2011. – № 9. – С. 213–217.
15. Поповичева И. В. Структура и семантика родильно-крестильного обрядового текста (на материале тамбовских говоров) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 1999.
16. Поповичева И. В. Традиционная культура Тамбовского края: обряды и обычаи, связанные с крещением ребенка // Исторические исследования : материалы II междунар. науч. конф. (г. Чита, декабрь 2013 г.). – Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 61–64.
17. Рождение ребенка в обычаях и обрядах. Страны зарубежной Европы / Отв. ред. Н. Н. Грацианская, А. Н. Кожановский. – М. : Наука, 1997.
18. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф.П. Филина. – Л. : Наука, 1965. – Вып. 1 и последующие.
19. Толстая С. М. Беременность, беременная женщина // Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Институт славяноведения РАН, 1995. – Т. 1. – С. 160–164.
20. Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М. : Индрик, 1995.
21. Шумов К. Э., Черных А. В. Беременность и роды в традиционной культуре русского населения Прикамья // Секс и эротика в русской традиционной культуре : сборник статей / сост. А. Л. Топорков. – М. : Ладомир, 1996. – С. 175–191.
22. Бігусяк М. В. Лексика традиційних сімейних обрядів у гуцульському говорі : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 1997.
23. Вакарелски Х. Бит и език на тракийските и малоазийските българи. Бит. – София, 1935. – Ч.1.
24. Генчев С. Семейни обичаи и обреди // Добруджа. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. – София : Издателство на Българска академия на науките, 1974. – С. 265–300.

СТОЛКНОВЕНИЕ ИЛИ СИМБИОЗ? ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МНОГОУКЛАДНОЙ КУЛЬТУРЫ «МИРСКИХ» И СТАРООБРЯДЦЕВ (НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНИ СЕЛА КОРОВКА РЯЗАНСКОЙ ОБЛАСТИ)

А. А. Щевьёв *Кандидат педагогических наук, доцент,
Рязанский государственный
радиотехнический университет,
г. Рязань, Россия*

Summary. This article is devoted to the analysis and comparison of the old believers' culture and the culture of the representatives of the official Orthodox Church. The author considers these two sides of the religious life of the Russian village and was trying to figure out where they are.

Keywords: culture; local history; religion.

В наше время у исследователей становится все более популярной тема старообрядчества. Она интересна и сама по себе, но и позволяет достаточно широко применять различные методы исторического исследования. Мы попытаемся подвергнуть краткому микроисторическому анализу не только и не столько старообрядческую общину выбранного нами населенного пункта, а своеобразное сочетание традиций староверов с «мирской» культурой на селе. Особенно интересным представляется вопрос о том, находились ли эти два мира в постоянном антагонизме в ограниченном пространстве одного села.

Первое упоминание о селе Коровка Рязанской области относится к 1627–1628 гг. Населено оно было первоначально полковыми казаками, которые позже получали очень интересный статус *пашенных солдат*, а в XIX в. – именованное *государственными крестьянами*. Село слыло (и до сих пор слывет) «гнездом самых ярых раскольников, которые не раз позволяли себе открыто глумиться над обрядами православной церкви» [1, с. 29–31]. В первой четверти XIX века уже и сам причт Троицкой церкви Коровки пишет «донесение о водворившейся в их селе секте» [1, с. 31–34]. На первый взгляд кажется, что налицо явное столкновение двух культур.

Можно с определенной точностью говорить о расколе в селе уже с начала XVII века. Исследования, проведенные в 20–х гг. прошедшего столетия местными краеведами, позволили сделать вывод, что обилие ответвлений старой веры в одном селе показывают – раскол здесь

прошел все стадии своего развития. Православная жизнь развивалась вместе с расколом. В селе были построены (в XVII–XVIII вв.) две деревянные церкви. Одна из которых, впрочем, простояла недолго.

Сейчас не остается почти никаких сомнений, что большинство раскольников села Коровка принадлежат к поморскому согласию (или «Святовладимирскому преданию») беспоповского толка.

В селе было несколько молельных домов. Наиболее крупные из них – Трунинская молельня и Сахронов молельный дом. По воспоминаниям старожилов села, существовало определенное разделение по имущественному признаку. Например, в Трунинскую молельню ходили более состоятельные жители. Никогда в молельном доме не мог появиться «мирской», хотя и в церкви староверов тоже не ждали с распростертыми объятиями. Исключением являлся поминальный обряд. В Коровке он имел исключительно строгие правила и у «мирских», и у староверов. Соблюдалась строгая последовательность из пяти блюд (блины, квас-окрошка, щи, каша, компот). Однако если мирские привносили (что, впрочем, не приветствовалось) в этот обряд и другие блюда и «напитки», то староверы почти до конца XX века не нарушали традиций. Если «мирской» приходил на «поминки» к умершему старообрядцу, то не имел права присутствовать при общей молитве и молиться вместе со всеми. Похожий запрет существовал и на «мирских поминках» в отношении раскольников.

Редкостью, причем очень большой, были браки вне религиозной общины. Наказ искать суженую (или суженого) «по вере» соблюдался почти неукоснительно до 60–70 гг. XX века, а это о многом уже говорит. Хотя были и исключения...

В прошлом старообрядцы были более состоятельны, чем мирские, и чаще имели кирпичные дома, практически родовые усадьбы. Похожие «усадьбы» можно было видеть и на кладбище. Раскольники традиционно «забирали» себе всю восточную сторону. В селе считалось, да и считается, что те, кто похоронен восточнее, первыми воскреснут. Попасть в эту часть кладбища «мирскому» человеку было очень сложно.

Одной из составляющих быта коровкинских казаков-крестьян была книжная культура. Сохранившиеся старопечатные издания позволяют сделать вывод, что книги на селе читали (в основном, конечно, духовную литературу) и бережно к ним относились. Нам удалось обнаружить непосредственно в среде бытования уже в наши дни «Минею Общую», которая относится к XVI веку (датировка по бумаге и филиграммам). Важно отметить, что эта книга постоянно исполь-

зовалась и используется как основная богослужебная на протяжении всех прошедших столетий. Некоторые найденные нами экземпляры коровкинских книг пока точно не продатированы, некоторые относятся к концу XIX – началу XX вв. Из последних примечателен лицевой печатный «Апокалипсис» начала XX века. Напечатанный при Преображенском богадельном доме в Москве, он, бесспорно, несет в себе следы яркого рукописного гуслицкого стиля. При преобладающем большинстве чисто богослужебной литературы, у старообрядцев можно видеть и тот же «Апокалипсис», и «Апостол», и плохо сохранившуюся полемическую литературу. Нам удалось обнаружить одну из таких книг данного направления, датируемую 1914 годом, когда вообще наблюдался всплеск подобных печатных изданий. Центром старообрядческой книжности являлись молельные дома [2].

Мирская литература в селе относится к XIX–XX вв. И это – традиционные богослужебные книги, Евангелие, Библия.

Большинство старопечатных и «мирских» книг было конфисковано в 30–х годах XX столетия, другие же населению удалось разобрать по домам. Примерно в это же время исчезает последний наставник-мужчина в старообрядческой общине. То же случилось и со старообрядческими иконами (стоит отметить, что на селе преобладала икона художественного литья). «Мирской» книги, как ни странно, сохранилось много меньше, чем старопечатной литературы.

Как уже отмечалось, село Коровка было во всей округе «гнездом раскольников». Его жителей называли «кулугуры» или «кулгуры», не особенно понимая смысла этого слова, обозначавшего книжников, книжную премудрость, и не вдаваясь в религиозные отличия. Селяне – и «мирские», и старообрядцы сумели сохранить свой уникальный религиозный колорит, создав, тем не менее, оригинальную сочетаемость двух несочетаемых сторон русской религиозной жизни, показав, что «мирские» и староверы могут жить в одном социуме практически без конфликтов. Может быть, это было и потому, что фактически в каждом жителе села текла и течет кровь раскольников.

Библиографический список

1. Добролюбов И. Историко-статистическое описание церквей и монастырей Рязанской епархии. – Рязань, 1996. – Т. 3.
2. Щевьёв А. А. Микроистория села: взаимодействие старообрядческой и «мирской» культур и социальные отношения (с. Коровка XVII–XX вв.). – Рязань : Концепция, 2014. – 128 с.

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ВОЕННОПЛЕННЫХ ТАТАР ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В РАБОТЕ АВСТРИЙСКОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ РОБЕРТА ЛАХА

Э. И. Сафиуллина *Старший преподаватель,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Республика
Татарстан, Россия*

Summary. This article examines the work of the Austrian musicologist and composer Robert Lach ‘Volksgesänge von Völkern Russlands, II. Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischärische, westsibirisch-tatarische, nogaitatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge’. This work was composed by Robert Lach on the basis of collected and studied music materials in Eger POW camp during the First World War.

Keywords: Robert Lach; Tatar folk music; Tatar prisoners of war.

В период Первой мировой войны на территории Австро-Венгрии, вблизи чешского города Эгер находился лагерь для военнопленных. С целью музыкально-фольклористических и филологических исследований сюда приезжали многие ученые, среди которых следует отметить австрийского музыковеда и композитора Роберта Лаха (1874–1958). К сожалению, наука не располагает развернутыми сведениями о его творческой жизни. Но, тем не менее, известны некоторые факты его биографии. Родился Р. Лах в Австрии (г. Зальцбург). В 1899 г. окончил консерваторию Общества друзей музыки в Вене. С 1913 г. руководил музыкальным отделом Венской Национальной библиотеки. С 1915 по 1939 гг. преподавал в Венском университете [1]. В лагере для военнопленных Р. Лаху удалось собрать свыше 2000 песен и инструментальных мелодий народов Волго-Уральского региона, записанных при помощи специальной звукозаписывающей аппаратуры – фонографа. Регулярно выступая с докладами в Венском фонограммархиве о проделанной музыкально-фольклористической работе, Р. Лах издал серию сборников под названием «Gesänge russischer Kriegsgefangener» («Песни русских военнопленных»).

В 1952 году в Вене издается фундаментальный труд австрийского исследователя «Volksgesänge von Völkern Russlands, II. Turktatarische

Völker. Kasantatarische, mischärische, westsibirisch-tatarische, nogaitatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge» (Wien, 1952). Помимо нотного материала фольклора казанских татар, австрийский исследователь в данную работу включил народные песни мишарей, сибирских, ногайских татар, туркменские, киргизские песни, напевы черкесских татар.

В данной работе приводятся свыше 180 татарских народных напевов с вариантами, исполненных следующими военнопленными: Нигматуллах, казанский татарин, 26 лет, бывший батрак, уроженец Уфимской губернии; Абдулганим, мишарин, 25 лет, бывший батрак из Симбирской губернии; Латиф Хайбуллин, 41 год, родом из Западной Сибири, бывший торговец, родился и жил до войны в Семипалатинске. Кроме того, в сборнике представлены также инструментальные наигрыши. Названия песен отсутствуют. В ходе исследования мелодий и текстов песен удалось выявить названия, которые отмечены в квадратных скобках автором данной статьи. Переводы текстов на немецкий язык, а также комментарии, представленные в работе Р. Лаха, принадлежат австрийскому востоковеду Герберту Янски.

В научной транскрипции текстов татарских песен Р. Лаху помог венгерский тюрколог Игнац Кунош, который также был командирован в этот лагерь.

Австрийскому музыканту, далекому от традиционной татарской культуры, было интересно наблюдать за спецификой исполнения военнопленными народных песен. Р. Лах выявил закономерности, свойственные особенностям народно-песенной традиции татар, в частности, это касается песен, в которых имеются распевы и вставляются гласные звуки. Следует отметить, что вставные фонемы характерны в основном для протяжных лирических песен татар, в которых в большей степени присутствует мелизматика. Однако в данной работе в основном представлены короткие напевы, как более доступные слуховому восприятию зарубежного музыканта [3, с. 153]. Русские этнографы на рубеже XIX–XX вв. также были склонны записывать татарские народные произведения, отличающиеся квадратной структурой, упрощенной мелодикой и ритмикой [2].

Многие популярные напевы: «Сэфэр», «Баламишкин», «Дүдәк» и др. представлены в работе Роберта Лаха с вариантами мелодий и текстов. В процессе записи татарских народных песен Р. Лах заметил интересную особенность, связанную с исполнением военнопленными на одну мелодию различных текстов. Отсутствие строго закрепленной

связи между мелодией и текстом получило широкое развитие в татарском городском фольклоре (конец XIX – начало XX вв.). Очень часто на определенный напев певцы исполняли тексты разного содержания и под разными названиями, что способствовало возникновению в татарском музыкальном фольклоре коротких песен (кыска кәй).

Фонографическая запись позволила Р. Лаху более детально нотировать образцы народной музыки не только казанских татар, но и других субэтнических групп татарского народа – мишарей. На основе собранных материалов он сделал предположение о взаимосвязи народной музыки мишарей с фольклором других народов. В исследованиях этномузыковедов, филологов отмечается наличие у данной этнической группы татар обрядовых жанров, имеющих сходство с русским, мордовским, марийским, чувашским, удмуртским, башкирским фольклором. Примечательно, что Р. Лаху удалось не только зафиксировать свои научные взгляды относительно татарского фольклора, но и предпринять попытку нотации напевов мишарей с выявлением их музыкально-стилистических особенностей. Кроме того, в данной работе представлены переинтонированные мишарами песни казанских татар, например «Сәфәр», «Баламишкин», «Кара урман» и др.

Наблюдения австрийского исследователя за особенностями исполнительской артикуляции военнопленных вызывают также огромный научный интерес. Так Р. Лах обратил внимание на то, что военнопленные пели свои произведения фальцетом часто гнусаво и пронзительно, а в конце напева переходили с фальцета на грудной голос.

Необходимо отметить, что Роберту Лаху, воспитанному в европейской культурной традиции сложно было объективно нотировать чуждый ему музыкальный материал, возможно, поэтому его нотации получили критические замечания со стороны других исследователей (З. Кодай, К. Квитка, Л. Викар). Заслуга Роберта Лаха состоит в стремлении сохранить интересные и редчайшие образцы музыкального фольклора народов России, записанные им в период Первой мировой войны в лагере военнопленных Эгер.

Библиографический список

1. Лах Р. – URL : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1002277> (дата обращения : 3.09.2014).
2. Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края: II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. – Казань : Типо-лит. имп. ун-та, 1897. – 27 с.

3. Сафиуллина Э. И. Татарские народные песни и наигрыши в записи зарубежных ученых // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств : научный журнал / Гл. ред. Р. З. Богоутдинова. – Ч. 3. Спец. выпуск – Казань, 2005. – С. 152–154.

ОРЛОВСКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР В АРАНЖИРОВКАХ И ОБРАБОТКАХ

Е. В. Кошелева

Т. В. Тищенко

*Преподаватель,
кандидат искусствоведения,
доцент,
Орловский государственный
институт искусств и культуры,
г. Орёл, Россия*

Summary. Orlovsky song folklore in the works of contemporary composers and singing groups. Features individual style composers treatments Orlov songs. Orlovsky folklore as the basis of educational concert activity at the University of culture and arts.

Keywords: Orel region; folklore expedition; composing style; song folklore; repertoire; dialect.

Орловский традиционный фольклор – уникальное явление национальной культуры. Многообразие архаичных и поздних по времени создания песенных жанров, яркость музыкального стиля, характерная манера исполнения музыкального фольклора привлекают внимание не только руководителей и участников певческих коллективов различных направлений, уровней и возрастов, но и известных композиторов.

Орловский песенный фольклор является для них ярким тематическим зерном, на основе которого вырастают красочные выразительные музыкальные полотна, обработки, в которых умело сочетается звуковой колорит подлинной народной песни и яркий стиль композиторского письма.

В числе талантливых композиторов, использующих в своем творчестве орловский фольклорный материал, следует назвать Ю. Зацарного, Б. Киселёва, Л. Афанасьева. Вокально-хоровые обработки каждого из них по-своему характерны, обладают художественной ценностью, структурно-музыкальной целостностью и востребованы в репертуаре певческих коллективов.

Рассмотрим подробнее особенности стиля некоторых из них.

Л. С. Афанасьев внес значительный вклад в сохранение и развитие фольклора Орловского края. Он выпустил поэтические и песенные сборники, среди которых несколько выпусков «Народные песни Орловской области» (1982 г., 1983 г.), материал для которых он сам записал и обработал. В сборниках содержится фольклорный репертуар Болховского, Кромского, Должанского, Орловского районов Орловской области. В них автор представил расшифровки и свои обработки календарных обрядовых, семейно-бытовых песен, дал методические рекомендации по работе с этими жанрами. В сборнике есть обработки для одноголосного и многоголосного смешанного состава, предназначенные для исполнения а`cappella. Проанализировав этот сборник, можно отметить следующие моменты:

1. В жанровом отношении представлены шуточные, хороводные и свадебные жанры.

2. В своих обработках автор использует:

- академический склад письма, добавляет голоса по аккордовому строению;

- ритмическое дробление;

- выдержанные ноты в нижних голосах.

3. Местный диалект не воспроизводится.

Преобразуя исходный фольклорный текст, Л. С. Афанасьев раскладывает основной ведущий голос фрагментами по разным голосам, использует добавление терцовой вторы. Почти все обработки написаны в исходной тональности оригинала, но встречаются отклонения в пределах терции вверх и вниз.

Вся творческая деятельность Ю. А. Зацарного является примером приумножения национального духовного наследия. Им написано 200 песен для народного хора и оркестра, сделано более 300 обработок русских народных песен. Выпущено множество сборников, и каждый из них охватывает разные традиции России (северную, южную, западнорусскую, казачью, южнорусскую). Среди большого числа обработок выделяются орловские: «На той горушке», «Дорожка торёная», «Истомушка». Композитор отдаёт предпочтение величальным, лирическим песням и страданиям, записанным на Орловщине.

Композиторский стиль Ю. Зацарного сочетает местные ладовые свойства, присущие оригиналу, а в качестве «вольного отступления» использует переходы в параллельные тональности и тональности первой степени родства. Сочинения Ю. Зацарного – это гармонически

сложенные партитуры без сохранения диалектных особенностей местного говора. Они звучат по радио, телевидению, в кино и на эстраде, исполняются известными певцами, лучшими музыкальными коллективами России и зарубежья: Л. Зыкиной, О. Воронец, А. Стрельченко, В. Толкуновой, Л. Рюминой, Н. Бабкиной.

Орловский фольклор является основой учебной концертно-исполнительской деятельности в орловском государственном институте искусств и культуры. Преподаватели и студенты кафедры народного пения посетили различные уголки Орловской области (Болховский район: г. Болхов, с. Бакланово, с. Репнино, д. Алешня, с. Середичи; Должанский район: п. Долгое, д. Никольское, д. Знаменка; Верховский район: д. Скородное, д. Галичи, д. Туровка и т.д.). Материал экспедиционных записей бережно хранится на кафедре народного пения (в данный момент оцифрован, отформатирован), используется как в лекционных курсах («Традиционная культура Орловского края», «Народный костюм», «Народные певческие стили») в качестве иллюстрации, так и в практических дисциплинах («Хоровой класс», «Вокальный ансамбль», «Дирижёрско-хоровая практика») [2]. Фольклорные коллективы и солисты кафедры осваивают орловский репертуар и характерную для него манеру пения, создают в рамках учебной дисциплины «Хоровая аранжировка» собственные переложения, аранжировки и обработки, лучшие из которых исполняются на практических занятиях.

Базовым изданием для данной дисциплины, содержащим наиболее полный свод песенного фольклора Орловского края, стал опубликованный под редакцией А. С. Каргина в 2012 году двухтомник «Традиционная культура Орловщины», созданный коллективом авторов, в числе которых профессор Чабан С. Н., доцент Тищенко Т. В., доцент Якушкина Г. В., профессор Заикин Н. И. [1].

На концертах, творческих встречах, фестивалях и конкурсах, методических семинарах учебные ансамбли «Каравай», «Оберег», «Вольница», «Левада» исполняют как аутентичный фольклор, пытаются сохранить и «снять» с голоса всю манеру исполнения, так и обработки и аранжировки. В репертуар учебных ансамблей прочно вошли аранжировки песен «Что ж ты Маша на улицу не идешь», «Колодезь», «В садочку, садик у зеленом» (Чабан С. Н.), «На покосе ветер вея» – лирическая песня, болховские припевки «А у меня милёночек» (Колесников А. А.).

В обработке лирической песни «На покосе ветер вея» композитор использует следующие приемы:

1. Дробление основных ритмических долей;

2. Полиритмическое наложение;
3. Удвоение альтового голоса для создания элемента трехголосья;
4. Придерживается местного диалекта, использует огласовки.

А для произведения «А у меня милёночек» А. А. Колесников взял за основу одноголосные припевки, записанные в экспедиции, и преобразовал в смешанную партитуру. Ансамбль исполняет роль аккомпанемента. Партия солистки претерпела лишь небольшие изменения. В обработке автор использует традиционный набор функций (S, D, DD, K, T). Основной штрих, позволяющий выделить данное произведение, заключается в использовании синкопированных ритмов в аккомпанементе.

Создание и использование в концертной деятельности обработок и аранжировок народных песен своего региона является перспективным делом. Во многих Всероссийских, международных, Межрегиональных конкурсах является необходимым условием исполнение песен своей региональной традиции, которые могут быть представлены не только в подлинном, но и в творчески обработанном виде.

На протяжении прошедших веков Орловщина была и остается уникальным заповедником традиционной народной культуры Средней полосы России во всем многообразии её проявлений, поэтому нам, живущим на этой земле, дана возможность изучать, осваивать и развивать богатейшее культурное наследие нашего края.

Библиографический список

1. Традиционная культура Орловщины: экспедиционные, архивные, аналитические материалы в 3 томах. Том. 2. – М., 2012. – 584 с.
2. Чабан С. Н. Народные песни Орловской области (календарно-обрядовый фольклор для сольного и ансамблевого исполнения): учеб.-метод. пособие. Ч. 1. – Орёл : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2011. – 51 с.

Маълумки, «белги» семиотиканинг асосий тушунчаси ва семиотик тадқиқотлар олдига белгиларни ажратиш ҳамда тавсифлаш вазифаси қўйилади. Белгини ажратиш учун унинг шаклий тузилишини фарқлаш етарли эмас, бунда у ёки бу белги ташийдиган ахборот – маънони англаш ҳам муҳимдир. Ахборотнинг белгилар воситасида узатилиши, тадқиқ қилиниши воқеликни тасаввур қилишнинг фақат инсонга хос шаклидир [15, с. 153]. Белгилар воситасидаги тасвир умумлаштириш ва ўрин алмаштириш ҳаракатларининг бажарилишини талаб қилади. Бу ҳаракатлар, ўз навбатида, лисоний тафаккур фаолияти жараёнида бажарилади. Матн ҳам, у қайси услубга мансуб бўлишидан қатъи назар, лисоний тафаккур маҳсулидир.

Сўзсиз, семиотика матнни лисоний белги сифатида тавсифлаш имконини беради. Матн тил табиатининг барча хусусиятлари мужассамланадиган лисоний бирликдир. Матн – тилнинг яшаш, «хаёт кечириш» шакли ва шунга нисбатан унинг мақоми белгиланади. Машҳур адабиётшунос М. М. Бахтин айтганидек, матн «барча гуманитар фанларнинг бирламчи манбаи, бошланғич нуқтасидир» [4, с. 320]. Демак, матн таҳлилидаги уч анъанавий йўналиш, стилистик адабиётшунослик йўналишлари қаторини семиотик ёндашув ҳисобидан бойитишнинг пайти келди.

Анъанага биноан матн бирликлари ёки белгиларининг кетма-кет қаторда бирикишидан ҳосил бўладиган мураккаб тузилма сифатида қаралади. Бундай тузилма таркибидаги ҳар бир тил белгиси маълум бир маънога эга. Демак, матн ҳам алоҳида кўринишдаги белги деб қаралиши лозим. Лекин баъзилар матнни бу хусусиятга эга эканлигини инкор этидилар. М. М. Дымарскийнинг фикрича, «матн яхлит ҳодиса сифатида на лисоний, на нутқий ёки бошқа бирор кўринишдаги белги бўла олмайди. Матн алоҳида, нутқий тафаккур маҳсулоти яратилишининг лисоний шаклидир» [7, с. 36]. Матнни лисоний белги мақомига эга бўлиш имкониятини бундай қатъий инкор этилишининг сабаби уни тил тизими бирликлари гуруҳига киритмаслик анъанаси билан боғлиқ. Белгининг идеаллиги унинг маъносида. Маъно, ўз навбатида, белгининг ҳаракати, ривож асосида шаклланади. Матнга доимий ҳаракат, динамика хосдир. Унинг мавжудлиги материянинг асосий ҳаракат шакллари билан боғлиқ ва маъно-мазмуни ҳам шундай ҳаракат давомида намоён бўлади.

Матнни белги сифатида ўрганиш ғояси Тарту университетида фаолият кўрсатган структуралистлар мактаби томонидан кенг миқёсда тарғиб қилиниб келинмоқда. Ушбу мактабнинг йирик вакили Ю. М. Лотманнинг қайдича, «матн ягона мазмунга эга ва шу жиҳатдан унга яхлит белги сифатида қараш мумкин» [10, с. 62]. Ҳақиқатдан

ҳам, Москва ва Тарту шаҳарларида тўпланган бир қатор адабиётчи олимлар алоҳида белгилардан таркиб топадиган матнни иккиламчи белгилар тизимидан ўрин оладиган ҳодиса сифатида талқин қилмоқдалар, аммо бундай қарашда матн маданий белги мақомини олади. Матнга маданий вазифа хослигини инкор этмаган ҳолда, унинг айни пайтнинг ўзида лисоний ҳодиса ҳам эканлигини унутмаслик лозим.

Ўтган асрнинг 60-йилларида «глобал семиотика» оқими вакиллари ишларида матннинг инвариант хусусиятларини аниқлаш ва матн лингвистик тадқиқини тил эстетикаси билан боғлаш ҳаракати илдамлашди. Бу йўналишда бажарилган ишларнинг баъзилари қўлланилган таҳлил усуллари билан фарқ қилсалар-да, уларнинг барчасининг манتيқий асосини матннинг «қуйи» босқичидаги бирликларидан «юқори» поғоналари сари юриш ва охириги натижани яхлитликдан, умумий контекстдан излаш аънанаси ташкил қилади. Шу оқим тарафдори Р. Барт матн тилшунослигини «Транслингвистика» деб атаб, «матн» тушунчасини кенг маънода талқин қилади ва ҳар қандай нутқий тузилмани унга тенглаштиради [2, с. 442]. Француз олими бадий матн мазмуни контекстуал хусусиятга эга эканлигини алоҳида таъкидлайди. У матннинг мавжудлигини «ҳаракатдаги маънода» ва «бу ҳаракатнинг ўзи маъно яратиш жараёни» эканлигини кўради [3, с. 307]. Барт маъно яратилишининг контекстга боғлиқ омилларини қайд этиш билан чекланиб қолмасдан, уларнинг таснифини ҳам беради ва контекстлар қаторига матннинг ўқувчи томонидан идрок этилиши шароитларидан ташқари, матн мавжуд бўладиган («ҳаёт кечирадиган») ижтимоий муҳит, «вазият» контекстларини ҳам киритади.

Р. Бартнинг эътирофича, матн – алоҳида турдаги ахборот ташувчи восита, чунки у фақат ахборот узатиш билан чекланиб қолмасдан, балки ташвиқот, эстетик кўнғил очиш ҳамда маросимий фаолият мақсадлари учун ҳам хизмат қилади [2, с. 443]. Транслингвистиканинг ўрганиш объекти бўлган бадий матн бундай кўшимча, иккиламчи ахборот манбаси бўлаётиб, маданий ҳодисалар сафидан ўрин олади. Шунга кўра унинг ўзига хос кўринишда ифода топган ва лисоний ҳудудда қайд этилган, тилшуносликнинг катта ҳажмдаги лисоний тузилмалар, маданий шакллар ҳақидаги фан сифатида эътироф этилиши табиийдир [6].

Бадий матн мазмуни таҳлилида контекстга боғлиқ омиллардан ташқари, унинг ўқувчи томонидан идрок этилишини ҳам эътиборга олиш лозим бўлади. Бунинг аҳамиятини пайқаган Р. Барт «синчков ўқиш» ғоясини таклиф қилади. Унинг ёзишича, «эътибор билан, шошмасдан ва лозим бўлганда, тўхтаб ўқиш керак, чунки бирор бир тўсик,

чекловнинг бўлмаслиги иш самарасининг асосий омилидир» [3, с. 310]. «Синчков ўқиш»га зарурият, албатта, бор, чунки юзаки ўқиш билан бадий мазмунни англаб бўлмайди, унда ифодаланаётган ахборотни ҳар ким ўзича, ўзига хос равишда қабул қилиши мумкин. Бадий асарнинг «ягона маъноси»ни топиш қийин ёки унинг умуман йўқлигига Барт ҳам ишора қилган эди. Бизнингча, олимнинг ушбу фикрига фақат қисман қўшилиш мумкин. «Охирги маъно – чекланган маънодир», деб ёзган эди бир пайтлар М. М. Бахтин [5, с. 325]. Бадий асарнинг мазмуни маълум ижтимоий, маданий муҳитда ўзгача кўриниш олиши мумкинлигини ҳам инкор этиб бўлмайди. Аммо ҳар қандай кўринишдаги мазмун уни ифодаловчи бирликнинг имкониятлари заҳирасида мавжуд бўлгандагина фаол кўринишни олиши мумкин.

Бадий матн мазмунини англаш ўқувчидан ижодкорона ёндашувни талаб қилади ва бунда асар матнининг диалогик яхлитлик тузилишига эга эканлигини ҳис этиш, уни «бир томонлама ўқиш» мумкин эмаслигини унутмаслик лозим. Бартнинг талқинича эса, ҳар бир маъно ўз-ўзича мавжуд, бу маънолар ҳосил бўлиши ва йўқолиши, бошқаларига ўрин бўшатиб бериши мумкин. У ҳолда матн мазмуни қисмларининг механик тарздаги бирикишидан иборат тузилишни олиши француз семиотигини унчалик қизиқтирмайди. Охир-оқибатда Барт матн таҳлилини қуйидаги босқичлардан иборат бўлишини таклиф қилади:

1. Матнни ўқилишга мўлжалланган сегмент қисмларга тақсимлаш (қисмларга ажратиш қоидалари эркин).

2. Мазмун юзага келиш шароитини ўрганиш, иккиламчи маъно, турли кўринишдаги маъно муносабатларини аниқлаш.

3. Матннинг умумий ижтимоий-маданий контекстдан ўрин олишини кузатиш.

Бу йўсиндаги таҳлил, сўзсиз, матннинг семиотик белги сифатида қабул қилиш, унинг табиатига хос мундарижавий белгиларини аниқлаш имкониятини яратади. Зотан, матн мазмунининг моҳияти кўпинча унинг бошқа матнлар, маданий ҳодисалар билан бўлган алоқасида намоён бўлади. «Матннинг асосини, деб ёзади Р. Барт, - унинг бевосита таҳлилга тортиладиган ички ёпиқ тузилиш эмас, балки бошқа матнлар, кодлар, белгилар билан боғлиқлиги ташкил қилади» [3, с. 310].

Бундан кўринидики, олим мазмуннинг структур тузилишини матнлар умумлашуви, ўзаро бирикуви ғояси билан боғлаш ниятида. Аммо француз семиотигининг яхлитни қисмларга ажратиш ташлаш аънанасидан бутунлай фориғ бўла олмагани аниқ кўриниб турибди. Бу эса мазмуннинг асл моҳиятини бузиб талқин қилишдан бошқа нарса эмас.

«Глобал семиотика» оқимининг яна бир вакили Ю. Кристева диққатни бадиий матн статик тузилишидан мазмун яратилиши жараёнларига кўчириш тарафдори. Унинг эътирофича, тайёр ёки тугалланган структураларни ўрганишдан кўра «маъно квантлари»нинг ҳосил бўлиш жараёнини тадқиқ қилиш маъқулроқ. Бу олима ҳам худди Р. Барт каби матн мазмуни бошқалардан ажралган ҳолда мавжуд бўлиши мумкин эмас, деб ҳисоблайди. Унингча, мазмунлар кўчиб юради ва бир-бирига таъсир қилади. Шунинг учун ҳам унинг матн таҳлилига энг тўғри ёндашув – трансформация амалларидан фойдаланишдир [19, с. 41-44]; [9, с. 118].

Чехиялик олим Я. Мухаржовскийнинг талқинича, бадиий матн, энг аввало, коммуникатив вазифани бажаради ва у ахборот ташувчи семиотик бирликдир. Шунга асосан, матннинг ҳар бир қисми коммуникатив қийматга эга бўлади. Олим семиологик ёндашувни бадиий асар матнининг ички тузилишини таҳлил қилишга татбиқ этади ҳамда унинг ҳар бир унсурининг маълум бир хусусий маънога эга эканлигини ҳамда ушбу маънолар матн умумий мазмунини шакллантиришда ўз ўрнига эга бўлишини эътироф этади [12]. Равшанки, Мухаржовский матннинг семиологик табиатини аниқлашда анъанавий мезонга, яъни белгининг «бирор бир нарсанинг ўриндоши бўлиши» лозимлиги ҳақидаги мезонга таянмоқда. Бадиий матннинг семиологик белги, ҳодиса сифатида эътироф этилишида «ўриндошлик» мезонидан кўра, унинг тимсоллик ва эстетик қийматларини анобатга олиш ва алоҳида турдаги коммуникатив вазифани бажаришини унутмаслик талаб қилинади. Маълумки, бадииятда эстетик вазифа етакчилик қилади, бошқа вазифалар айнан шу етакчи функция доирасида фаоллашадилар.

Бадиий матн таҳлилига ҳар қандай кўринишдаги семиологик ёндашув, уларнинг татбиқ меъёрида баъзи фарқларнинг мавжудлигидан қатъи назар, бадиий асарлар табиати тавсифини ягона махраж атрофига тўплаш имконини яратади. Бадиият белгиларининг барчаси «мазмуний энергия захирасига эга ва бу энергия, яхлит асар матнidan манба олиб, воқеликка нисбатан маълум бир йўналишдаги муносабатни ҳосил қилади» [12, с. 109]). Мухаржовский ҳар бир бадиий асарни мазмун шаклланишига муҳит яратувчи контекст сифатида қарайди ва янгидан ҳосил бўлаётган белгилар шу контекст ҳудудида бошқалари билан бирикади, олдингиларини бойитади. Олдиндан мавжуд бўлган белгилар, ўз навбатида, янгиларининг маъносига таъсир ўтказади. Яна шуни қайд этиш керакки, белги ҳодисанинг воқелик билан муносабатининг билвосита эканлиги бадииятда мазмунда коммуникативликни асосий ўринга кўтаради. Белги мундарижасини олаётган бадиий матн белги ўриндошлик

қилаётган воқеликни ижтимоий-маданий муҳит, контекст билан алоқасининг диалектик руҳда бўлишини таъминлайди. Матн – белгининг ички тузилиши ўзига хос ва унинг қандай «ўқилиши» ўқувчининг воқеликка муносабати билан боғлиқ. Бадиий асар мазмуни қандай «ўқилиши» ва маданий-ижтимоий муҳитга кўра ўзгариб туриши мумкин. Лекин, энг асосийси, матнда бирор бир тасодифий унсур бўлмаслигини, унинг таркибидаги барча қисмлар, элементлар ўзаро боғлиқликда эканлигини унутмаслигимиз лозим.

Семиотиклар бундан ташқари, матн мазмунининг ижодкорлари қаторига уни ўқувчи шахсни ҳам киритиш тарафдоридирлар. Бинобарин, Мухаржовский ўтган асрнинг ўрталаридаёқ матнни нафақат белги, балки бевосита инсон онгига таъсир кўрсатувчи «наrsa» сифатида қараш лозимлигини уқтирган эди. Лекин матн идроки шароитида юзага келадиган тимсолларни муаллиф ва ўқувчининг шахсий ҳис-туйғулари билан боғлаш унчалик тўғри бўлмаса керак. Матн идроки жараёнида ўзига хос ижодий ҳамкорлик ҳосил бўлади. Айтиш пайтда, мазмунни тушуниш фаолияти субъектив идрок билан чегараланиб қолмайди. М. Бахтиннинг таърифича, тушунишнинг диалогик ҳаракат босқичлари қуйидагилардан иборат: «бошланғич нуқта – маълум кўринишдаги матн; олдинги ҳаракат – бўлажак контекстнинг бошланиши» [5, с. 364]. Бу, сўзсиз, икки шахснинг (муаллиф ва ўқувчининг) диалогидир.

Айтиш жоизки, матнни семиотик ҳодисалар қаторига киритиш муаммоси ҳозиргача баҳсли бўлиб қолмоқда. Жумладан, «Матн назарияси асослари» ўқув қўлланмасининг муаллифлари матнни «унсурлари поғонали муносабатда бўлган мураккаб белги» сифатида тавсифласалар-да, унинг таркибини тилдан ташқари ҳодисалар билан боғлиқ эканлигини инкор этадилар [8, с. 74-75]. Бу борада, айниқса, Н. В. Халинанинг фикри қатъийроқ, унингча, матн идрокнинг ҳаракатчан бошланишидир ва бундай идрок ҳаракати бир неча ўзаро боғлиқ системалардан таркиб топади. Аммо «бу системаларнинг барчаси ҳам босқичли боғланишда бўла олмайди» [18, с. 9].

Шундай қилиб, ўзи белги хусусиятига эга бўлган матн таркибида бошқа лисоний белгиларнинг ўзаро алоқага киришувига шароит яратади ва бунинг билан мазмун шаклланадиган ҳудудга айланади. Зеро, шу ҳудудда лисоний белгилар ўз маъно хусусиятларини намоён қилади ҳамда янги мазмун касб этадилар. Шу сабаб матн мазмунини англашга интилаётган реципиент лисоний бирликлар маъносини билиш керак, албатта. Аммо бунинг учун лисоний билишнинг ўзи етарли эмас, ундан асар (матн) ҳосил бўлган ижтимоий-риторик муҳитни,

мулоқот вазиятини қайта тиклаш (онгда) талаб этилади. Фақат шу йўл билан мазмун сирларига калит топиш мумкин, зеро, матн яратилиши ша-роитининг ақлий қайта тикланиши асл кодга яқинлаштиради [11, с. 195]. Матн семиотик ҳодиса экан, унда мазмун ҳам семиотик белги тусини олади, чунки ушбу мазмунни янгича тафаккур белгилари, бирликлари воситасида тавсифланади.

Анъанавий тилшуносликда, айниқса, стилистикада асосий эътибор ўқувчи тушуниши қийин бўлган ҳолатларнинг изоҳига алоҳида эътибор қаратилиб, турли реалиялар, миллий-маданий тушунчалар, ассоциациялар ва тақлидларга изоҳлар, тушунтиришлар берилар эди. Стилистик таҳлил, одатда, турли троплар ва услубий фигураларнинг рўйхатини тузиш билан чекланиб қолиб, мазмун ва шакл муносабати масаласи кўп ҳолатларда «унутилиб» қолиниб, матннинг яхлит тасав-вури сийқалашувига йўл қўйилар эди. Умуман, матн ҳодисаси яқин кунларгача лингвистик таҳлил учун статик, турғун материал сифатида қаралиб, ундан тилнинг систем-структур курилишини исботловчи да-лиллар манбаи сифатида фойдаланиб келинди. Замоनावий тилшунос-лик тамоман ўзгача йўл тутмоқда. Эндиликда, матн мураккаб тузи-лишдаги, динамик хусусиятга эга бўлган семантик-семиотик ҳодиса рамзида ўрганилмоқда. Бу эса, ўз навбатида, барча бадиий тасвир во-ситаларининг матн таркибидаги ҳаракатларини таҳлил қилиш билан бир қаторда, экстралингвистик кўрсаткичларни ҳам инобатга олишни талаб қилади. Кубан университетининг профессори А. Г. Баранов айт-ганидек, ҳозирги пайтда матн таҳлили фанлараро ёндашувни талаб қилмоқда, чунки матн инсон коммуникатив ва оламни билиш фаолия-тининг воситаси ва маҳсулидир ва бу фаолият «воқеликнинг субъект томонидан идрок этилиши жараёнида кечади» [1, с. 3].

Бундай ёндашув натижасида матн таҳлили доирасига унинг субъ-ектлари, яъни ижодкори ва қабул қилувчиси – реципиентнинг жалб қилинишини тақозо этади ва шу йўсинда матн тилшунослиги сарҳад-дош фанлар – тилшунослик, психология, мантиқ, семиотика кабилар-нинг учрашув манзилига айланади. Маълумки, семиотика лисоний белгиларни синтактик, семантик ва прагматик хусусиятлар яхлитли-гида ўрганади. А. Нурмоновнинг кўрсатишича, ҳар бир белги бир не-ча «нусха»да намоён бўлиш хусусиятига эга. Лекин шу «нусха-лар»нинг умумий образи, инварианти идеал предмет, «ақлий нарса», моҳиятдир [14, с. 99–100]. Демак, лингвистик белги қандай кўриниш-да намоён бўлишидан қатъи назар, унинг ягона моҳияти сақланиши керак. Бу моҳият эса, синтактик, семантик ва прагматик хусусиятлар

мужассамлигида шаклланади. Шу мужассамлик умумий образ-инвариантлик хусусиятини шакллантиради. Инвариантлик матннинг семиотик тузилиши учун ҳам ёт эмас. Бунинг исботини тажриба-синов натижаларида кўриш мумкин. Биз куйидаги кичик матнни танлаб, тажриба иштирокчилари (ўзбек филологияси факультети магистратура босқичи талабалари)га уни диққат билан икки-уч марта ўқиб чиқиш ва кейин қайта ёзиш топшириғини бердик:

Бой ўз умрида кўпни кўрган, кўпни таниган, турли шаҳар ва турли одамлар билан муомала қилган, унинг қўлидан жуда кўп хизматкор, қарол, чоракор ва ҳоказо ўтган. Шунинг учун одамни тез англаб олар эди. Ўзининг бу хислатига чуқур ишонар, бу билан бошқаларга мақтан-маса ҳам (мақтанчоқликни ёмон кўрар эди у), баъзи вақт ичидан фахрланарди. Мана ҳозир унинг қаршисида муштипар жиянининг ўғли. У билан турли нарсалар ҳақида узоқ суҳбатлашди, лекин йигирма уч ёшли йигитнинг ақлида сира нуқсон кўрмади. Унинг арслондай кўркама гавдаси, кенг пешонаси, чуқур самимият ифодаси билан тўла йирик, ҳушёр кўзлари, кир яктаги ичдан қавариб турган кенг кўкраги, бақувват қўллари, сўзларидаги қишлоқча соддалик ва тўғрилиқ (бу хусусиятни камбағал одамларда) катта фазилат деб топар эди бой) унга жуда ёқди. «Обдан чиниққан йигит; унга берилган овқат беҳуда кетмайди» деб ўйлади у. Лекин шу билан баравар, Мирзакаримбой Йўлчининг бутун сиймосида катта жасорат ва гурур сизди. Бу сифат унга жилла маъқул тушмади. Кейин, унинг эҳтиёткорлиги «синамаган отнинг сиртидан ўтма» деган халқ мақолини эслатди, агар Йўлчи уникида ишлашни орзу қилса, бир қанча вақт синамоқчи бўлди: «Оқибат яхши бўлса, қўлимдан сира чиқармайман. Ялқов ва гуруром, ё қўли эгри бўлса, силлиқлик билан ҳайдайман» деб ўйлади.

– Жиян, – оҳиста мурожаат қилди Мирзакаримбой, – ўйлаб қарасам, аҳволларинг чатоққа ўхшайди. Нима қиласан, яна қишлоққа қайтасанми?

Бойнинг саволига Йўлчи қандай жавоб беришни билмай қолди. Қишлоқдан чиқаркан, бой тоғасидан, албатта, хизмат сўрашни онаси уқтирган эди. Энди у «қайтаман» деса, эрта-индин қишлоққа жўнаши керак, у вақт онаси хафа бўлади: «Шундай катта даргоҳдан ўрин тополмай қўлингни бурнингга тикиб қайтдингми, ношуд!» дейди. «Қоламан, бирои хизмат топиб беринг» дейишига гурури йўл қўймади. Чол такрор сўрагач, у жавоб берди:

– Тошкентда иш топсам, балки қоларман.

Мирзакаримбой соқолининг учини бармоқлари билан чимтиб, кулиб қўйди:

– Шаҳарда қаёқдан иш топасан? Бизда юра тур. Нон – насибанг бизда бўлса, қоларсан, бўлмаса, қишлоғинггами ё бошқа томонгами жўнарсан. Ризқингни олло – таоло қаерга сочган, биз биламизми? (Ойбек, «Қутлуғ қон»)

Олинган натижалар гувоҳлик беришича, матннинг структур тузилиши, синтаксиси қай даражада ўзгаришига қарамасдан, унинг семантик хусусиятлари, мазмуний моҳияти асосан сақланади. Маълум даражадаги силжишларни фақат прагматик хусусиятларда кузатиш мумкин. Бу эса, ўз навбатида, прагматиканинг субъектив характерга эга эканлигидан дарак беради.

Ҳозирги кунда прагмалингвистик тадқиқотлар икки хил йўналишни олмоқда. Биринчиси, структур характерга эга бўлиб, унда ахборот ифодасининг семантик ва прагматик услублари фарқланади. Функционал прагматика эса, тилнинг семиотик хусусиятларини ўрганиш жараёнида ҳамда матн тилшунослиги, психоллингвистика ва социоллингвистика каби соҳалар тараққиёти билан боғлиқ ҳолда шаклланди. Дастлаб структур ҳолатларни ўрганган Ч. Моррис ижодининг кейинги даврларида прагматикани семиотиканинг тўлиқ шакли сифатида қаради ва лисоний белгиларнинг шакли сифатида қаради ва лисоний белгиларнинг яратилиши ҳамда уларнинг мулоқот муҳитида фаоллашуви, ўзаро муносабатга киришувининг тадқиқини прагматика соҳасига топширди [17, с. 131]. Прагматик йўналишдаги семиотика мулоқот фаолиятининг, матн ижодининг мантиқий негизини ташкил қилади. Рус академиги Ю. С. Степанов бекорга прагмалингвистикани тўлиқ шаклдаги семиотикага ўхшатмайди, чунки унинг асосий объекти ҳаракатдаги матндир [16, с. 332]. Бундай тўлиқ шаклдаги семиотика коммуникатив жараёнларни бевосита ижтимоий-маданий муҳит билан боғлаган ҳолда ўрганади.

Матннинг семиотик ва семантик ҳодиса сифатида тавсифланиши, бир томондан, бадиий мулоқотнинг ўзига хос хусусиятлари билан боғлиқ бўлса, иккинчи томондан, лисоний бирликлар икки хил ахборотни ифодалаш имконияти бошқаларникидан тамоман фарқ қилишини таъкидлаган Э.Бенвенист бундай маъно ифодалаш усулларида бирини семиотик усул деб атаб, иккинчисини семантик усул сифатида қараш лозимлигини таъкид қилади [6, с. 87]. Семиотик таҳлил дастлаб бирликларни ажратиш ва аниқлаш босқичини ўтса, кейинги босқичда эса уларнинг белги-хусусиятлари тавсифланади. Семантик таҳлил ҳақида гапирилганда, асосан мулоқот контекстида намоён бўладиган ифода услуби назарда тутилади. Семантик ифода «мулоқот оламига тегишли» [6, с. 88].

Хуллас, бадий матн ўрганилишида, одатда, икки босқичли таҳлил фарқланади. Семиотик таҳлил кўпроқ белги сифатида қаралаётган матннинг ифода планига эътиборни қаратади. Зеро, лисоний белги тўғридан-тўғри тимсол бўла олмайди, у образни таркиб топтирувчи қисмлардан биридир. Семантик структура эса тимсоллар тизими доирасида шаклланади. Аммо матннинг икки хил таҳлили ҳам унинг яхлит ходиса сифатида қаралишига замин тайёрлайди.

Библиографик рўйхат

1. Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. – Ростов на Дону : Изд-во Ростовского университета, 1993.
2. Барт Р. Лингвистика текста. В. кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск VIII. – М. : Прогресс, 1978.
3. Барт Р. Текстовый анализ. В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск IX. – М. : Прогресс, 1980.
4. Бахтин М. М. Собрание сочинений. – М. : Русские словари, 1997.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979.
6. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М. : Прогресс, 1974.
7. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. – М. : УРСС, 2001.
8. Земская Ю. Н. и др. Основы теории текста. – Барнаул : Изд-во Алтайского у-та, 2003.
9. Келемен Я. Текст и значение // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977.
10. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство, 2000.
11. Лучинская Е. Н., Симоненко М. Ю. Семиотический подход к изучению смысла текста // Дискурс: концептуальные признаки и особенности их осмысления. – Краснодар, 2007.
12. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Чешская и словацкая эстетика. – М., 1985.
13. Нурмонов А. Лингвистик белги назарияси. – Т. : «Фан», 2008.
14. Нурмонов А. Танланган асарлар. 1-жилд. – Т. : Академнашр, 2012.
15. Семиотика: антология. – М. : Академ. Проект, 2001.
16. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотическая проблемы лингвистике, философии, искусства. – М. : Наука, 1985.
17. Сусов И. П. Семиотика и лингвистическая прагматика // Язык, дискурс, личность. – Тверь, 1990.
18. Халина Н. В. Феноменологический анализ текста Василия Шукшина. – Барнаул: Изд-во Алтайского у-та, 1997.
19. Холбеков М. Н. Матн ва интерматнлик назарияси // Систем-структур тилшунослик муаммолари. – Самарқанд, 2010.

EXTRACTS FROM THE NOVEL “YUSUF AND ZULAYKHO” IN THE COLLECTION OF “SAMPLES OF THE UZBEK LITERATURE” BY FITRAT

O. J. Hamroyeva

*PhD student,
Uzbekistan National University,
Tashkent, Uzbekistan*

Summary. In the history of the Uzbek literature science Abdurauf Fitrat was one of the greatest scientists who had a great role in the field. The researches he carried out have a great significance not only for his time, but also for today's literature science. Especially, “Samples of the Uzbek literature science” by the scientist is considered as huge literary source appeared as a result of perfect investigation and experience. Being the first collection created in Uzbek literature “Samples of the Uzbek literature science” is enriched with patterns taken from lithography which belongs to the 7th century to beautiful patterns taken from Zahridin Muhammad Bobur's works. Fitrat was one of the first who made a serious approach to carrying out the research on the texts of the novel “Yusuf and Zulaykho” by Durbek and he brought some patterns in his collection from this wonderful novel. The scientist did not just bring some extracts from the novel; he did serious analyses of them. Aimed to find the original source of the texts he tried to give original text comparing different printed out patterns and manuscripts. The article deals with the investigations done by Fitrat to achieve the mentioned above results.

Keywords: epos; manuscript; pattern; nastalik; collection; calligraphy; source; text; extract; style; content.

Every author who is working in the field of belles-lettres has their own place and style, moreover, their creative heritage is being base to study that time's literature, people, traditions and customs. The novel titled “Yusuf and Zulaykho” by Durbek, one of the great representatives of Uzbek literature who lived and worked in XIV-XV centuries, is considered as one of the main sources which gives information about the author and the time the author lived. Only this novel of the author, “Yusuf and Zulaykho” reached to us. The topic of Yusuf had caught the attention of many authors; even some samples from religious novels to fictions had already been created by the time Durbek lived and worked.

Entirely, some stories, about Yusuf appeared in some holly books, were brought in Firdavsiy' novel “Shokhnoma”. Later this topic turned to a mobile one. Novels began to appear under the special title “Yusuf and Zu-

laykho". Authors like Firdavsiy, Nozim Haraviy, Andalib, and Jomiy wrote a novel under this title. The style, the language and the content of these novels differ from one another. Orientalists E. E. Bertels, V. V. Bartold, D. T. Voronovskiy, N. M. Mallayev, B. Valikhudjayev, E. Fozilov, F. N. Sulaymonovas carried out some investigations on Durbek's works and his novel. JavqonLanasov defended dissertation thesis for a candidates on the topic "Morphology of the epos Yusuf and Zulaykho".

There exist several manuscript patterns of the epos "Yusuf and Zulaykho". There are five patterns in Tashkent, twopatterns in Samarkand. Herat-model, copied in 1516, is being kept in Tupkoni palace library. In Istanbul, there exists one more pattern that was copied in 1563, and it is being kept in Paris National library. For the first time extracts in Uzbek from the epos "Yusuf and Zulaykho" were presented by Fitratin the collection "Samples of the Uzbek literature". The scientist begins samples of the collection with the extract in which the reason of writing the first part of the book is reflected. Then the extracts are united under nine titles (The beginning of the book poetry, Yusuf's brothers' taking him apart from his father, Yusuf's brothers putting him into the well, Yusuf's brothers stained their hands with the boy's blood, Malik Tojir's seeing Yusuf in his dream in Egypt and finding him in the canyon, Yusuf's brothers selling him to Malik Tojir, Malik Tojir's buying him to twenty dirhams, Malik Tojir's taking Yusuf as prisoner, All women's gathering and giving advice to Zulaykho).

There are four manuscript models of Durbek's novel "Yusuf and Zulaykho" in manuscripts fund of UzSA oriental studies institute. The texts of the manuscripts are very similar to each other. The first manuscript is the pattern kept under inverter number 7621 and the cover of the manuscript is made from flowery cloth. The manuscript is copied from nastaliq script and it consists of 87 pages. By whom the manuscript was copied is unknown. Sixty two pages of the manuscript are devoted to "Yusuf and Zulaykho" epos, from the 63rd page the extracts are given under the title "Hikoyat". In the last five pages of the manuscript there are given glorification (hamd), prayer (munojot). Second manuscript is kept under 7412 inverter number of the institute. The cover is made from a dark red thick case, the volume is very big. It consists of 495 pages. In hidjriy 1238 year the manuscript was copied from nastalik script by clerk Rahimkul Kodir ugli. There several novels exist in manuscript besides "Yusuf and Zulaykho" novel.

1p – 31p – "Tarikhianbiyo"

33p – 49p – "Tarikhimulukiajam"

49p – 58p – "Majolis un- nafois"

58p – 61p – Extract from “Tarikhianbiyo”

61p – 88p – “MahbubulQulub”

93p – 110p – “Uguznoma”

113p – 134p – “Yusuf and Zulaykho”

137p – 170p – “Lisonut-tayir”

173p – 410p – “Khamsa”

415p – 494 p – “Tazkiratul- avliyo”

Every novel taken from the manuscript is copied with peculiar style taking the genre into account. Every title, heading of the novels is decorated with carvings. Especially, the text of “Oguznoma” novel distinguishes from other novels with its many carvings and its clearness. The next manuscript pattern [3] of “Yusuf and Zulaykho” epos is a source that is kept under 185-inverter number. The text, sources, content, volume of the manuscript is very similar to the second pattern. The very manuscript consists of 475 pages, copied in nastalik script, Balkh, hidjriy 1266 year. It also involves several sources in itself besides “Yusuf and Zulaykho” epos.

0 – 34 – “Tarikhimulukujam”

35 – 72 – “Yusuf and Zulaykho”

73 – 124 – “Uguznoma”

124 – 475 – Navai “Khamsa”

In the content of the manuscript, the beginning of each novel is visible as they are separated from one another through carvings. One more pattern [4] of “Yusuf and Zulaykho” takes place in the “rare books” department of UzSA oriental studies institute. It was created in the period close to Durbek’s time in hidjriy 812 year, in hidjriy 1024 it was copied in nastalik script by Muhammad Said ibnMirza Mahmud Bukhoriy. The model is kept under 1433 inverter number. This manuscript consists of only “Yusuf and Zulaykho” epos.

Sh.Sharafiddinov had “Yusuf and Zulaykho” epos published as a separate book in 1959 year. This publishing was prepared to edition on the basis of the manuscript kept under 1433 inverter number in the “rare books” fund of UzSA oriental studies institute. As the following publishing is a unique complete edition of the epos “Yusuf and Zulaykho”, we decided to study the extract texts from Fitrat’s collection in comparison with other existing manuscript patterns. In order to avoid repetitions we marked them off with special numbers. [1] pattern 7621 inverter number, [2] pattern 7412 inverter number, [3] 185 inverter number, [4] 1433 inverter number. Since 1959-year edition of “Yusuf and Zulaykho” epos was made on the basis of 1433 inverter numbered manuscript, we didn’t mention it separately.

There do not exist big differences among texts of manuscript patterns, only in some lines there some differences are observed in pronunciation of words and in using the synonyms of the words. While Fitrat gives some lines of the collection texts from memory by heart, sometimes the conjunctions are used or omitted. In the epos's "Зод" эди тарих тақи "хе"ю "дол"line instead of conjunction-particle "ю" Fitrat uses in his collection conjunction "ва". One more example, in the line "Кимки ўқиса-ю битса муни" instead of conjunction-particle there stands "ва" in collection. In order to give the different cases among the texts we marked off the texts from the collection "Samples of the Uzbek literature" as the main text. In the line "Ташқари бир равзайи ризвон эди" the word "бир" is changed to the word "чун" in all patterns of the epos. The word "замон" in the line "Қолға замон сафҳасида ёдгор" is given as "охир" in the other patterns of the epos. In the line "Айлади қиссани Дурбек назм" the word "Дурбек" is used as "дар силки" in [2] and [3] manuscripts. The word "ўшал" from the line "Мот қилали дебон ўшал шохни" is changed to "ул" in all patterns. The word "онинг" in the line "Бўлди онинг гул бадани жумлареш" is given as "Юсуфнинг" in [2] and [3] patterns, in [4] pattern it is given as "онинг". The line "Ҳар бири урди анга мушту лагад" is used as "Бир бир бошлади анга мушту лагад" in [2] and [3] patterns, but in the [4] model instead of the word "урди" the word "ташлади" is given. In all patterns in the line "Барча сочиб бошлари узра хок" the word "зарра" is given instead of "узра", in the line "Пераҳани бўлмас эди чок чок" the word "бўлмас" is given as "бўлур", in the line "Биздин эшитгил ҳалайи аржуманд" the word "аржуманд" is replaced to "эй хожа мард" in all copies of the epos. In the epos the beyt (two lines) "Барча менга носиху дил, сўзсиз, Бахту саодат била ферузсиз" given under the heading "Барча бекларнинг хотунари йиғилиб келиб Зулайҳоға насихат қилганлари" do not exist in [1], [2], [4] patterns, it exists only in [3] model. In the line "Дедилар: Эй боғ саодат гули" the word "дедилар" is changed to "кўрдилар" in all editions, the word "деди" in the line "Деди: Бу ишқ ўтида куймай ҳануз" is used in the form "айди".

This kind of differences in the texts are not many. For all copies, the fourth copy serves as the base. Due to the writing or script form, style, fiction forms, the similarity of the sources in the content we may come to such a conclusion; copy [3] is copied out on the basis of [2] pattern. These patterns are copied in the close periods of time. Perhaps, Fitrat used all of them. However, in the collection the scientist brought some samples from the pages of pattern [4]. As the great scientist of his time, he carried out the research on the basis of the pattern which is considered the oldest one.

Taking the above mentioned points into account we may come to conclusion that «he used texts of [4] manuscript pattern in his collection.

Bibliography

1. Fitrat. Samples of Uzbek literature. – Т. : «Mumtoz suz(classic word)», 2013 (Prepared for publishing by: Hamroyeva O.).
2. Yusuf and Zulaykho. UzSA the Institute of Oriental Studies, manuscript fund, inv. 1433.
3. Yusuf and Zulaykho. UzSA the Institute of Oriental Studies, manuscript fund, inv. 7621.
4. Yusuf and Zulaykho. UzSA the Institute of Oriental Studies, manuscript fund, inv. 7412.
5. Yusuf and Zulaykho. UzSA the Institute of Oriental Studies, manuscript fund, inv. 185.
6. Durbek. Yusuf and Zulaykho. – Т. : UzSA publishing house. 1959. (Prepared for publishing by: Sh. Sharafiddinov).

К ВОПРОСУ О ПОЗДНЕМ СТИЛЕ Н. А. РОСЛАВЦА

Д. Н. Мирошникова

*Старший преподаватель,
Белгородский государственный
институт искусств и культуры,
г. Белгород, Россия*

Summary. The article is about the features of the musical language of last period of creative activity of the outstanding composer of the 20th century Nikolai Andreevich Roslavets. We pointed out his great contribution to the development of modern violin art and repertoire.

Keywords: chamber-instrumental genres; musical language; harmony; cycle; violin; prelude.

Н. А. Рославец, будучи выпускником Московской консерватории по классу скрипки, уделял огромное внимание этому инструменту в своей творческой деятельности. Камерно-инструментальные жанры занимают центральное положение в его музыкальном наследии. Наряду с крупными жанрами, как концерт для скрипки с оркестром и жанр квартета, в сферу его интересов попадает и миниатюра. «24 прелюдии для скрипки и фортепиано» – сочинение, созданное композитором за два года до смерти. Прояснение музыкального языка в сфере ладогармони-

ческого развития, мелодики и фактуры, характерного для позднего стиля Н. А. Рославца, сочетается в прелюдиях с хроматизацией музыкальной ткани, применением сложных нетерцовых звуковых комплексов. В цикле можно выделить различные группы прелюдий, среди которых одни отличаются большей ясностью, уравновешенностью интонационного развития, преобладанием песенно-романсового начала. В то же время музыкальный язык другой группы прелюдий напоминает нам об экспериментах композитора в области гармонической техники и созданной им новой системы звуковысотной организации. Остановимся на характеристике двух прелюдий скрипичного цикла Н. А. Рославца.

Прелюдия № 7 A dur. Характер прелюдии торжественный, драматический, кантиленно-декламационный. Темп *Larghetto*. В ней необычайно органично сочетается лирическая проникновенность с эпической величавостью. Возникают ассоциации с музыкой А. Бородина, М. Мусоргского, С. Рахманинова. Характерная патетика высказывания воплощена в партии фортепиано, изложенной аккордами. Скрипичная партия наполнена лиризмом и распевностью, уходящими корнями в русскую народную песенность. В результате дальнейшего развития музыки возникает своеобразный дуэт, наполненный динамическим развитием и лирической экспрессией.

Строго и сосредоточенно звучит размеренная поступь начала прелюдии. На этом фоне разливается скрипичная мелодия – без цезур, без пауз, но с утонченной мелодической фразировкой.

Уже в начале прелюдии достигается тихая кульминация (в 3 такте). Постепенно диапазон мелодии расширяется, завоевывается вершина b^3 . Мелодика скрипки приобретает все большую взволнованность и проникновенность. Музыкальное развитие наполняется большой внутренней напряженностью. Интересно начало мелодии. Первые четыре такта звучат в *fis-moll*. В них сосредоточены основные показатели минорного лада – опевание III ступени, дважды звучащий звук VII повышенной ступени (*eis*) и ход на I–V ступени (*fis-cis*). Возникает ощущение параллельно-переменного лада, что является характерной чертой национального ладового колорита. Яркую национальную окраску музыка приобретает в момент кульминации прелюдии. Аккорды фортепиано фактурно расположены так, что напоминают колокольный звон. Воплощение колокольности в музыке – это, несомненно, традиция русской композиторской школы. В этот момент светло звучит VI низкая ступень, входящая в состав $VI_7, IV_6_5^{\#1, b3, b}$. В тональном плане прелюдии, наряду с отклонениями в близкие тональности, такие как *fis-moll*, *cis-moll* встречаются отклонения в то-

нальности es-moll, Des-dur. Заключительные такты пьесы включают двукратное повторение $V_9^{\#5b5}$ с разрешением в I_7 . Заканчивается прелюдия тихо, затаенно, истаивая.

Прелюдия № 15 Des dur – яркая, солнечная, блестящая и виртуозная. Очень быстрый темп – Prestissimo, характерный в скрипичной партии дубль штрих, необходимое сочетание стремительности с качеством исполнения делают эту прелюдию технически очень сложной. Написана пьеса в двухчастной форме. Первая часть – это период повторного строения, состоящий из двух предложений (8 тактов + 8 тактов). Открывается прелюдия полнозвучным тоническим аккордом, выделенным фермой.

Затем звучание фортепиано перемещается в нижний регистр, из которого начинается стремительное восхождение с последующим спадом, что характерно и для других прелюдий цикла. Гармоническое сопровождение отличается активностью и равномерностью пульсации. Используются аккорды большого напряжения, например, $IIb_7^6, IV4_3^{b3b5}$. Интенсивная альтерация встречается на протяжении всего первого предложения. Разряжение происходит только в момент кульминации (такт 14), которой предшествует красочный квартсекстаккорд и характерный прием исполнения – октавные скачки в разных регистрах. Этот прием используется и в других прелюдиях цикла, написанных в быстром темпе и отличающихся стремительным движением. Важную роль в пьесе играет альтерированная II ступень, которая как повышается, так и понижается. Она служит источником изысканных секундовых оборотов – $II\# - III - IIb - IIIb$. Как хроматизм на расстоянии возникают уменьшенные октавы – $db - dbb, f - fb, c - cb$. Вторая часть прелюдии написана в форме периода. Она начинается в параллельном миноре, однако ему на смену очень быстро приходит Des dur.

Вторая кульминация (такты 24–28) более продолжительная и более яркая. Звучание IV повышенной ступени в скрипичной партии сочетается со звучанием IV натуральной ступени в басу фортепианной партии. В кадансе прелюдии настойчиво подчеркивается VI низкая ступень (такты 29–32). Завершается прелюдия трех-, четырехзвучными аккордами на pizzicato и автентическим оборотом $V_7^6 - I$. Альтерация II и IV ступеней входит как составной элемент в партию двух инструментов. Особенно заметна тенденция к понижению ступеней, что характеризует как музыку Рославца, так и музыку Мясковского и Шостаковича. Учитывая особенности пифагорова строя, в котором звучит скрипка, значение пониженных ступеней возрастает. Как носители образно-эмоционального смысла, они связаны интонированием в зоне бемольности, а также энгармонического совпадения и, в то

же время, различия в звучании ступеней. Это придает прелюдии особый элемент интонационного своеобразия.

Современный стиль скрипичного письма в значительной мере обогащен творческими открытиями композитора. Рославец-скрипач отличался богатым даром технической изобретательности и редкой музыкальной фантазией. Поразительное разнообразие нюансировки, динамических оттенков, тонкое использование градаций звучания, умение достигать мощного *f* и *ff* в кульминациях, связаны с убедительной драматургией формы данных миниатюр. Н. А. Рославец всесторонне раскрывает в цикле интонационные и технические возможности скрипки, демонстрируя тончайшее ощущение и глубочайшее знание её природы.

Библиографический список

1. Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. – СПб. : Петроглиф, 2011. – 384 с.
2. Рославец Н. О себе и своем творчестве // Современная музыка. – 1924. – № 5.
3. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. – М. : Музыка, 1985. – 270 с.

ОПЫТ СРАВНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ МИНИАТЮР СИБИРСКОГО КОМПОЗИТОРА ИГОРЯ ФЛЕЙШЕРА

М. В. Бусаркина

Е. В. Прыгун

*И. о. профессора,
кандидат искусствоведения, профессор,
Красноярская государственная академия
музыки и театра,
г. Красноярск, Россия*

Summary. Article is devoted to comparison of two chamber opuses of the modern Siberian composer Igor Fleischer. Authors analyze characteristic features of its style, artistic touches and equipment of an embodiment the composer of two various creative idea.

Keywords: Siberian composer; style; embodiment; creative idea.

Без малого полвека служит Игорь Яковлевич Флейшер на ниве красноярской культуры. Приехав в Красноярск в 1976 году, он возглавил группу альтов только что созданного симфонического оркестра, а ещё через два года вошёл в состав кафедры струнных инструментов Красноярского государственного института искусств (ныне Академия

музыки и театра). Плодотворная профессиональная деятельность Игоря Яковлевича принесла замечательные плоды. В настоящее время он заслуженный артист России, профессор, член Баховского общества в Лейпциге, обладатель диплома Американского биографического института «За достижения в музыкальной сфере». В 2006 году Игорь Флейшер стал членом Союза композиторов России, и в настоящее время его творческое портфолио включает почти 80 опусов.

И. Флейшера не без основания называют «мастером миниатюры». Композитор порой объединяет в пьесе редко сочетаемые тембры – *Andante* для альтовой флейты и альты (ор. 10), вокальный цикл «Четыре песни» для альты и меццо-сопрано на рубаи О. Хайяма, но всё же большее количество созданного им – пьесы для различных инструментов симфонического оркестра, как *solo*, так и с фортепиано. Каждая миниатюра носит неповторимый облик, обладая при этом чертами, присущими творческому стилю Игоря Яковлевича.

Как отмечает исследователь С. Войткевич, композиторскому почерку И. Флейшера присуща концентрация творческой мысли при ясности и лаконизме изложения [1, с. 8]. Характерными чертами его музыки также является острота ритма, традиционная мажоро-минорная ладово-гармоническая основа, яркая образность и инструментальный характер мелодизма. Партия струнных инструментов зачастую написана в виртуозном стиле, по этой причине сочинения И. Флейшера неоднократно становились обязательными для исполнения на Международном конкурсе имени Захара Брона в Новосибирске.

Ознакомимся с двумя инструментальными миниатюрами Игоря Флейшера: «Вальсом-фантазией»¹ для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 57 и «Музыкой» для скрипки, альты и фортепиано ор. 72.

Оба опуса созданы для трио-составов. «Вальс» написан для традиционного фортепианного трио – скрипка, виолончель и фортепиано.

Для «Музыки» Игорь Флейшер избирает значительно реже встречающийся в камерной литературе струнный состав – скрипку и альт. Благодаря использованию тембрально близких по звучанию инструментов, автору удаётся добиться, с одной стороны, стремительности секвенционного развития, а с другой – высокого эмоционального накала унисона в кульминационной зоне.

¹ Первоначально «Вальс-фантазия» был написан для симфонического оркестра, впоследствии автор сделал переложение для фортепианного трио (Прим. Е. Прыгун).

Оба сочинения отличаются лаконизмом высказывания и имеют практически одинаковые масштабы: 120 тактов в «Музыке» и 124 – в «Вальсе-фантазии». Композитор в обоих сочинениях использует трёх-пятичастную форму: A – BCD – A', где третья часть (A'), точно повторяя первую (A), создаёт арку. В центральном разделе – BCD – музыкальный материал эпизодов не повторяется, но выстраивается по принципу динамического роста, приводя к кульминации в разделе D.

Интересно отметить, что кульминация в «Вальсе-фантазии» приходится практически на точку «золотого сечения» – 74 такт (точка «золотого сечения» – 72 такт), а в «Музыке» кульминация смещена на 95-й такт. Столь математически чёткая организация музыкального материала свидетельствует о тонком ощущении автором формы.

Пример 1. «Вальс-фантазия», кульминация

Пример 2. «Музыка», кульминация

Moderato $\text{♩} = 96$

Характерной особенностью миниатюр является частое использование дробящих форму фермат и цезур, что, однако, не лишает пьесы целостности и единства эмоционально-образного развития (см. примеры 2, 3, 4).

Пример 3. «Музыка», тт. 69–73.

Пример 4. «Вальс-фантазия», тт. 2–32.

Обеим пьесам присущи черты жанровости – явные в «Вальсе» и скрытые в «Музыке», а также яркое образное начало.

«Вальс-фантазия» – тонкая, психологически насыщенная сцена, в которой слушатель не только как бы «наблюдает» за танцующими, но становится свидетелем стремительного развития их чувств. В первом разделе (тт. 1–17) автор вводит нас в атмосферу великосветского бала. Плавная вальсовая мелодия периодически прерывается импульсивно-эмоциональными мотивами, передающими взволнованное состояние «героев».

Пример 5. «Вальс-фантазия», тт. 13–25.

The image shows a musical score for a piece titled "Waltz-Fantasy" (Вальс-фантазия), measures 13 to 25. The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 13-17) is marked *p* (piano). The second system (measures 18-25) is marked *f* (forte). The piano part features a waltz-like melody in the right hand and a bass line in the left hand. The forte section features a more active piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. Handwritten annotations include "p" and "f" dynamics, and "p waltz" in the lower right of the piano part.

В среднем эпизоде динамическое развитие реплик и их драматическое наполнение свидетельствуют о перемене в эмоциональном состоянии, а начиная с 33 такта, вальсовое движение вступает в кульминационную фазу развития, и тема танца, звучащая на «форте» в унисоне скрипки и виолончели, передаёт вдохновенное слияние чувств.

Следующий затем диалог струнных чрезвычайно выразителен: вопросы-«ожидания» скрипки обрываются репликами-«ответами» виолончели, вызывая впечатление крушения надежд и ожиданий. Два оглушительных, как выстрел, аккорда рояля «ставят точку».

Пример 6. «Вальс-фантазия», тт. 90–105.

The musical score for Example 6, measures 90–105, is presented in two systems. Each system contains three staves: a vocal line (top), a right piano hand (middle), and a left piano hand (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/A minor). The first system (measures 90–97) features a vocal line starting with a *mf* dynamic, followed by a *mp* dynamic. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic, then *p*, and ends with *pp*. The second system (measures 98–105) shows the vocal line starting with *p*, followed by *p* and *pp*. The piano accompaniment starts with *ppp* and *ff* dynamics.

Последний раздел пьесы (A') – повторение начального, но звучит он уже безрадостно. Завершающий пьесу мотив теперь уже безнадежно «склоняется в прощальном поклоне» соль-минорного трезвучия.

Пример 7. «Вальс-фантазия», тт. 121–124.

The musical score for Example 7, measures 121–124, is presented in two systems. Each system contains three staves: a vocal line (top), a right piano hand (middle), and a left piano hand (bottom). The key signature is one flat. The first system (measures 121–123) features a vocal line with accents and a *p* dynamic. The piano accompaniment includes *8va* markings and a *p* dynamic. The second system (measures 124) shows the vocal line with a *pp* dynamic and the piano accompaniment with a *pp* dynamic.

Таким образом, автор разворачивает перед нами танец – сцену, захватывающую слушателя психологической утонченностью.

В «Музыке» воплощена совершенно иная эмоционально-содержательная фабула. Это драматическое сочинение, в котором настой-

чивый ритм становится «нервом» пьесы. Автор избрал для него знаковую тональность до-минор. Непреклонность характера подчеркнута введением остинато (*ostinato* – от лат. упорный, упрямый), как формирующего принципа. Напомним, что в этом качестве остинато стало использоваться в мотетах с XIII века [2, с. 404–405].

В миниатюре Флейшера, на фоне мерно звучащего в басу рояля «до», возникают аккорды, мелодический голос которых лаконизмом рисунка напоминает старинный церковный распев. Суровость темы усугубляется акцентуацией аккордов, как бы «впечатывающих» каждый шаг. Динамическое нарастание сменяется успокоением (*pp* – *mf* – *p*), но в завершении темы неожиданно возникает диссонанс «*fp*», напоминающий болезненный вскрик.

Пример 8. «Музыка», тт. 1–13.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a steady bass line starting with a *pp* dynamic. The upper staff has rests followed by accented chords in measures 4 and 5, with a *cresc.* marking. The second system (measures 6-10) continues the bass line and features chords in the upper staff with *mf* and *dim.* dynamics. The third system (measures 11-13) includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 11, marked *fp* and *p*, and a bass line with *pp* and *cresc.* markings. The piece concludes with a *cresc.* marking in the bass line.

Вышеперечисленные черты темы позволяют провести параллель со строгими напевами духовной музыки. Именно в этом, на наш взгляд, и проявляются черты жанровости. Напомним, что для Игоря Флейшера характерно обращение к старинным жанрам, природе которых присуще духовное, философское начало. Вспомним такие сочинения композитора, как «Прелюдия и Сицилиана» ор. 3, «Фолия» ор. 15, «Павана» ор. 6, «Еврейская молитва» ор. 14.

Средний эпизод «Музыки» – пример неуклонного динамического развития, в котором взаимодействие струнных построено на принципе взаимодополнения. Данный раздел формы состоит из трёх частей (BCD), в каждой из которых изменяется тематический материал. Последний раздел D наиболее разнообразен. Начинается он скорбной темой – *Andantino*.

Пример 9. «Музыка», тт. 72–74.

Следующий за ней кульминационный эпизод (*Moderato assai* и *Moderato*)

(Пример 10. «Музыка», тт. 79–80)

завершается аккордом-кластером, производящим впечатление «взрыва». (Пример 2. «Музыка»).

После генеральной паузы проводится начальный эпизод (А'), в завершении которого звучит чистая квинта, исполняемая флажолетами струнных на истлевающем остинато рояля – всё погружается в небытие.

Пример 11. «Музыка», Coda.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 113 to 116. The piano part has a steady eighth-note ostinato in the left hand. The right hand plays chords, starting with a *mf* dynamic and then *dim.* The second system covers measures 117 to 117. The piano part continues with the ostinato. The right hand plays chords, starting with a *fp* dynamic. The piece concludes in measure 117 with a clean quint (G4 and D5) played on strings, indicated by a double bar line and a fermata over the notes.

Фактурное изложение партии рояля в миниатюрах довольно аскетичное, что вполне соответствует художественному замыслу. При этом именно от пианиста зависит яркость динамических контрастов и устойчивость ритмической пульсации. Без сомнения, именно в партии рояля сосредоточен и максимально выявлен гармонический план сочинения, в основе которого традиционный мажоро-минор, обогащенный диссонансными созвучиями и кластерами.

«Вальс-фантазия» и «Музыка» неоднократно исполнялись на концертной эстраде. Слушателя неизменно покоряет способность композитора передавать глубокие эмоциональные переживания в небольших по форме миниатюрах и с помощью чрезвычайно скромных музыкальных средств. В этом, несомненно, проявляется не только одухотворённость композитора, но также знание технических возможностей инструментов, грамотно и тонко претворённое в сочинениях.

Музыка Игоря Флейшера часто звучит на концертной эстраде не только в Красноярске, но также в Москве, Владивостоке, Новосибирске, за рубежом. Открытость композитора к сотрудничеству с исполнителями позволяет надеяться на скорое появление новых творческих откровений мастера.

Библиографический список

1. Войткевич С. Г. Творческий портрет красноярского композитора Игоря Флейшера // Войткевич С. Г., Флейшер Т. П. / И. Я. Флейшер. К 60-летию. – Красноярск, 2008. – 45 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 671.

МОНООПЕРА «NEVERMORE» КАК ПРИМЕР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. С. КАСПАРОВА

Ю. Р. Перетокина

*Аспирант,
Красноярская государственная
академия музыки и театра,
г. Красноярск, Россия*

Summary. In this article on the example of the monoopera Yuri Kasparov's «Nevermore» considered the peculiar features of instrumental theater which are organically taking root into a monoopera. This is synthesis causes particular scientific interest, because represents the unique phenomenon in musical culture. It is outlines new ways of development of modern musical theater.

Keywords: musical theater; instrumental theater; monoopera; Yury Kasparov; «Nevermore».

Искусство XX века настолько переполнено различного рода новациями в области содержания, форм и языковых манер их воплощения, что создаётся впечатление о наличии в нём стилистической диссонантности. В этих условиях существует ряд жанровых или формообразующих констант, организовывающих вокруг себя эти новации. Среди таковых, безусловно, инструментальный театр, диапазон которого чрезвычайно широк по технике своего воплощения.

В. О. Петров

Инструментальный театр, возникший на арене музыкального искусства после окончания Второй мировой войны, проявил себя в творчестве многих композиторов. Среди них: Том Джонсон, Джон Кейдж, Джорж Крам, Фредерик Ржевски (США); Карлхайнц Штокхаузен, Маурисио Кагель, Хельмут Лахенман (Германия); Винко Глобокар (Словения); Мартайн Паддинг (Голландия); Петерис Васкс (Латвия), Валентин Сельвестров (Украина), Дмитрий Смирнов (Беларусь); Сергей Слонимский, Эдисон Денисов, Софья Губайдуллина, Родион Щедрин, Фарадж Караев, Владимир Мартынов, Николай Кондорф, Виктор Екимовский, Владимир Тарнопольский, Иван Соколов, Сергей Загний (СССР – Россия) и другие.

Интерес творцов к новой разновидности театрального искусства, позволяющей значительно расширить смысловые границы инструментальной музыки, потребовал теоретического осмысления. В результате, начиная с 80-х годов XX века, отечественное музыкознание стало пополняться научными трудами, посвящёнными изучению как явления инструментального театра в целом, так и его исторических предпосылок и места в контексте эпохи. Одним из самых фундаментальных исследований такого рода стала монография доктора искусствоведения, профессора Т. А. Курышевой «Театральность и музыка» [2]. Также внимание исследователей зачастую направлено на освещение специфических приёмов, нашедших своё отражение в сочинениях отдельных композиторов. И в этой связи особое место занимают многочисленные статьи кандидата искусствоведения, доцента В. О. Петрова [3-6 и др.].

В данной статье рассматриваются некоторые особенности претворения жанра инструментального театра в моноопере современного московского композитора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, Кавалера Ордена Искусств и Литературы Франции, профессора Московской государственной консерватории Юрия Сергеевича Каспарова.

«Nevermore» была написана композитором в 1992 году. Её либретто дословно воспроизводит текст поэмы Э. По «Ворон». Как признаётся сам композитор, изначально музыка писалась на английский текст, а уже позднее для исполнения в России на готовый музыкальный материал был положен русский перевод Н. Зенкевича.

В целом автор группирует литературный текст по определённому принципу, согласно чему выстраивается композиционный план оперы.

Композиционный план оперы Ю. С. Каспарова «Nevermore»

151+10г	14г	13г	14	4г	15г	7г	14г	18г	16г	17г	4г	16г	10г	6г	13г	11	4г	25г	6г	19г	20г	20г	20г	12г	16г	18г
Строфы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18								
В С Т У П Л Е Н И Е				И И Т Е Р М Е Д И Я	И И Т Е Р М Е Д И Я			И И Т Е Р М Е Д И Я		И И Т Е Р М Е Д И Я	И И Т Е Р М Е Д И Я		И И Т Е Р М Е Д И Я				И И Т Е Р М Е Д И Я	И И Т Е Р М Е Д И Я								П О С Т Л Ю Д И Я
	Экспозиция главного Героя и введение в ситуацию						Экспозиция Ворона			Первая реакция на Ворона			Коллизия			Реакция Героя на Ворона как на субъект. «Диалог» персонажей			Кульми	Развязка						

Первые шесть строф представляют собой экспозицию образа главного героя оперы и введение в ситуацию. Молодой мужчина, тяжело переживающий смерть своей возлюбленной, находится в состоянии глубокой депрессии, на фоне которой его преследуют кошмары и слуховые галлюцинации. Неожиданно в его дом врывается гость – Ворон. Соответственно строфа № 7 (её обрамляют две инструментальные интермедии) представляет собой экспозицию нового персонажа. Последующие строфы (с 8-й по 11-ю) отражают первую реакцию Героя на Ворона как на обыкновенную бестолковую птицу, случайно залетевшую в его дом и твердящую одно слово. Момент коллизии в «Nevermore» (в связи с особенностями жанра монооперы, предполагающими развёрнутую экспозицию образа главного и, фактически, единственного героя) приходится на «точку золотого сечения» произведения – строфу № 12. Здесь мужчина впервые начинает задумываться о фатальном для него значении слова «никогда», которое неустанно повторяет птица. Далее (строфы № № 13–16) происходит переосмысление образа Ворона в сознании Героя, и он вступает в осознанный диалог с ним. Задавая самые волнующие вопросы, Герой получает на них один и тот же ответ, лишаящий последней надежды. Ни уединение, ни алкоголь, ни побег в святые места не позволят Герою избавиться от мучительной скуки по возлюбленной. Даже после смерти он не встретится с ней. Это вызывает гнев и отчаяние мужчины – кульминационная 17-я строфа, где он пытается прогнать ненавистного гостя. Но тщетность попытки избавиться от рокового «nevermore», звучащего из уст Ворона, приводит к трагической развязке – 18-я строфа. По словам самого Ю. Каспарова, «Герой обречён влачить

своё бесполезное существование до конца дней, и никаких надежд на просветление у него не остаётся» [1].

На титульном листе своего сочинения композитор написал: «Nevermore» – моноопера для баритона и 17 инструменталистов. Такая формулировка, главным образом, подчеркивает особую значимость каждого из исполнителей. Помимо вокалиста, в их числе представители группы деревянных духовых, медных духовых, струнный квинтет, один пианист (играющий на рояле, клавишине и челесте), один исполнитель партии арфы и два ударника (играющие на колоколах, вибратоне, маримбе, колокольчиках, тарелках, гонгах, там-тате, темпл-блоках, флейте с кулисой, флессатоне, том-томах, рото-томе, раганелле, бубне, античных тарелочках, литаврах и др.). Если быть точнее, то в партитуре, опубликованной на английском языке, инструменталисты обозначены словом *performers*. И в этой связи примечательно определение жанра инструментального театра В. О. Петрова: «Инструментальный театр, являющийся наряду с музыкальным хеппенингом и мультимедийным событием разновидностью музыкального акционизма, – особый жанр, порождённый эволюцией музыкального мышления XX века: он имеет своё предназначение, своё место исполнения, свою содержательную и языковую специфику» [4, с. 2]. Из определения видно, что автор рассматривает жанр инструментального театра как *разновидность музыкального акционизма* или, иными словами, музыкального перформанса.

Таким образом, уже в заглавии своего сочинения Ю. С. Каспаров подчёркивает идею синтеза монооперы и инструментального театра. Последний проявляет себя в произведении на различных уровнях:

1. Внешний вид исполнителей.
2. Значение инструментов в контексте музыкальной драматургии.
3. Их роль в организации художественного оформления сценического пространства.
4. Порядок взаимодействий инструменталистов на сцене.

В предисловии к партитуре оперы композитор подробнейшим образом прописывает, во что должны быть одеты исполнители: «Желательно, чтобы музыканты были одеты во что-нибудь чёрное, а тубист, который появляется в середине оперы, должен быть одет во что-то контрастное: это может быть белый или жёлтый костюм. Певец может быть одет во что-то достаточно яркое, может быть, разноцветные брюки, костюм, рубашка». По цветовому признаку композитор разделяет всех исполнителей на 3 группы: одетые во всё чёрное музыканты, одетый в яркую одежду певец – главный герой, и одетый в белое или жёлтое тубист.

Тубисту принадлежит особая роль в драматургии оперы. Его цветное обособление, первый выход на сцену, совпадающий с моментом появления в доме Героя птицы, а также все дальнейшие действия, подробно прописанные композитором в партитуре, не оставляют никаких сомнений в том, что именно тубист персонифицирует образ рокового гостя. Приведём несколько примеров.

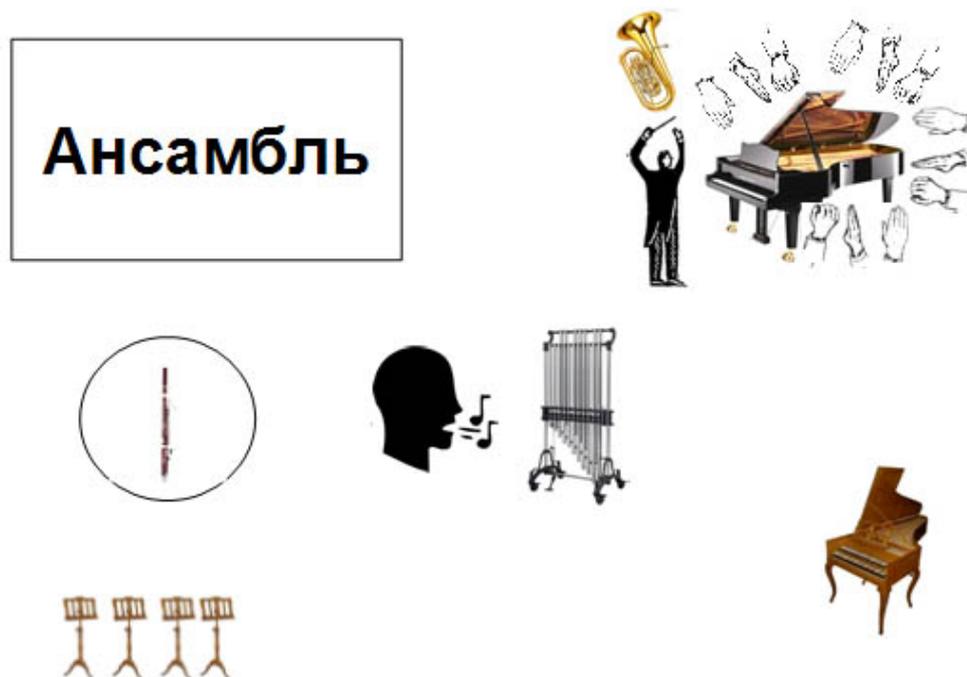


Рис. 1. Выход Ворона (ц. 38–39)

Тубист выходит и становится на свободное место около рояля. Шесть исполнителей, указанных в партитуре, окружают фортепиано. Дирижёр, хотя это и может показаться странным, дирижирует ими. Звук, который с помощью рояля воспроизводят шесть исполнителей, движения рук дирижёра и типичный тембр тубы создают образ Ворона. Флейтист: в верхнем регистре правой рукой играет любой мотив в быстром темпе, удерживая при этом левой рукой струны рояля. Гобоист: быстро и неритмично, в духе военной дроби, стучит по крышке рояля и по струнам в верхнем регистре. Кларнетист: в среднем регистре правой рукой играет любой мотив в быстром темпе, удерживая при этом левой рукой струны рояля. Арфист: быстро и неритмично, в духе военной дроби, стучит по крышке рояля и по струнам в среднем регистре. Трубочист: в нижнем регистре правой рукой играет любой мотив в быстром темпе, удерживая при этом левой рукой струны рояля. Валторнист: быстро и неритмично, в духе военной дроби, стучит по крышке рояля и по струнам в нижнем регистре.

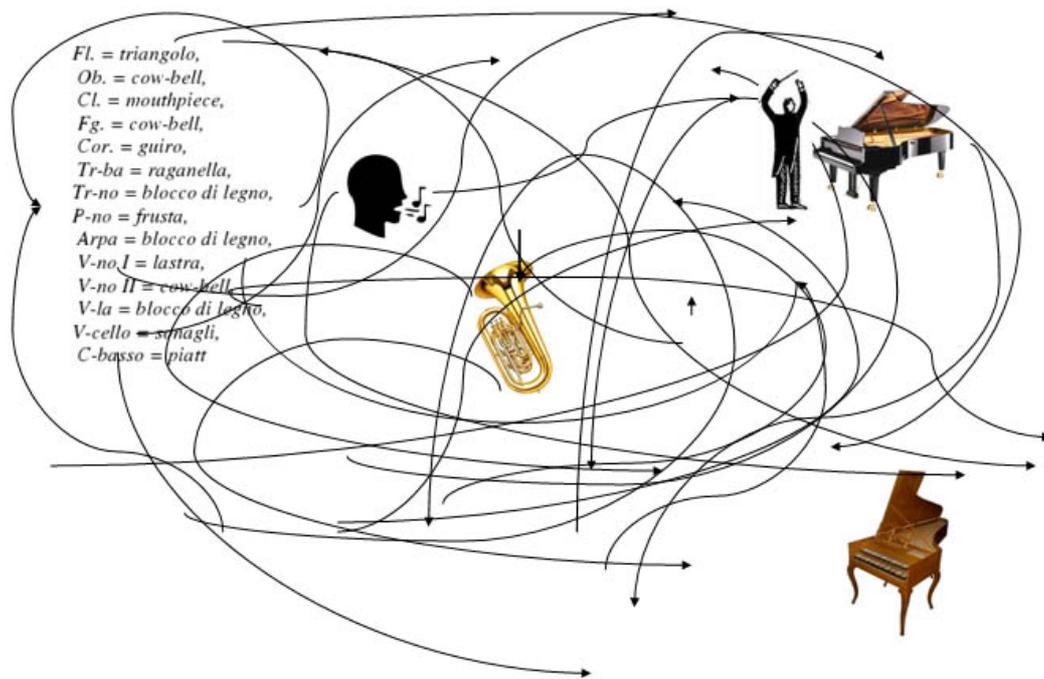


Рис. 2. Кульминация (ц. 54 с 1 по 10 тт.)

16 исполнителей берут в руки звукоизобразительные ударные инструменты и хаотично двигаются с ними по сцене, свободно воспроизводя звуки, тубист со своим инструментом выходит в центр, и на фоне общего сонористического звучания играет совершенно обособленный, явно выделяющийся музыкальный материал.



Рис. 3. Кульминация (2 т. до ц. 55)

16 исполнителей двигаются вокруг рояля. Тубист остаётся в центре.

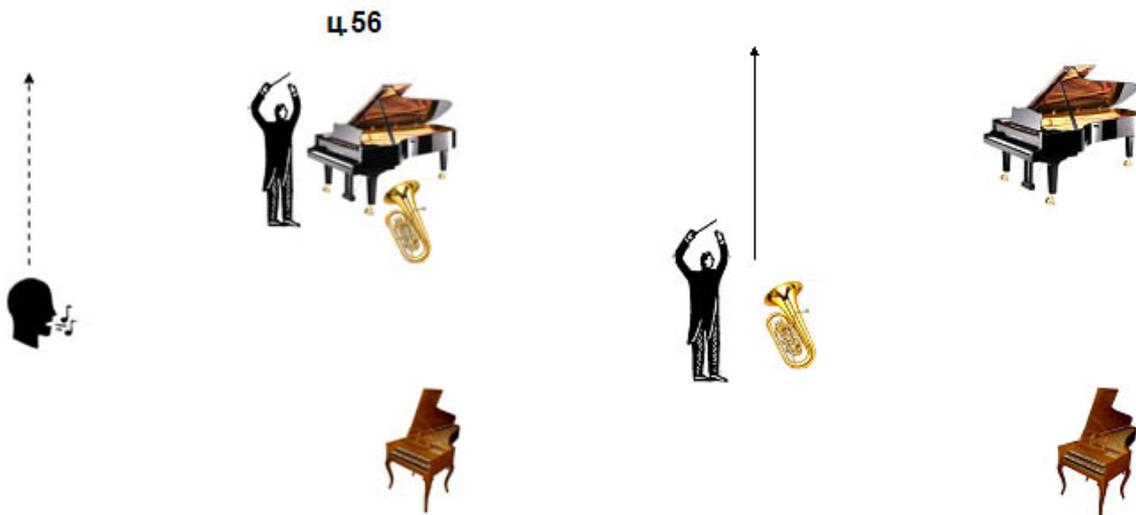


Рис. 4. Финал оперы

Баритон, допевая последние строки, уходит. Дирижёр и тубист жмут друг другу руки и, обнявшись, покидают сцену. Таким образом, данные примеры наглядно демонстрируют тщательно выверенную систему сценического поведения музыканта, персонифицирующего образ Ворона.

Кроме тубы, ещё один инструменталист наделён схожей функцией. Это исполнитель партии фагота, который выступает своеобразным alter ego центрального персонажа оперы. Впервые в таком качестве он появляется на сцене в тот момент, когда певец идёт навстречу мнимому гостю. Чтобы прислушаться к звукам, доносящимся извне, хозяин дома покидает кресло и подходит к двери.

цц. 31 (5т) – 32 (4т)



Рис. 5.

Тогда фаготист садится на его место и начинает играть роль главного героя.

цц.32 (5т) – 33 (1т)



Рис. 6.

До этого момента все действия инструменталистов были направлены на сидящего в кресле солиста (см. рис. 7 и 8):

цц.24 – 30

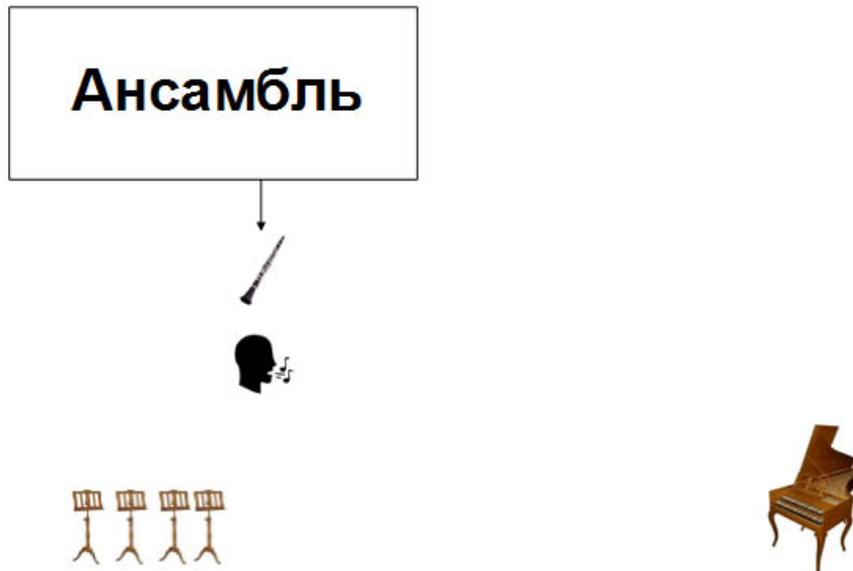


Рис. 7.

Кларнетист подходит к певцу и играет соло, направляя инструмент в сторону певца.



Рис. 8.

Валторнист, тромбонист и трубач берут в руки вуд-блоки, подходят к креслу, где сидит певец, и играют, окружая его с трёх сторон.

Далее на глазах Героя разыгрывается целый спектакль, но уже с участием фаготиста в качестве основного персонажа (см. рис. 9 и 10).



Рис. 9.

Трубач подходит к креслу и, остановившись позади него, играет свою партию так, чтобы раструб располагался над головой сидящего в кресле фаготиста.



Рис. 10.

Тромбонист, контрабасист и ударник, играющий на перкуссии, берут античные тарелочки со смычками и окружают кресло. Во время игры они держат тарелочки над головой фаготиста, двигая по ним смычком снизу вверх.

Роль alter ego Героя закрепляется за исполнителем партии фагота до момента появления на сцене тубиста. В дальнейшем он присоединяется к другим инструменталистам.

Кроме персонификации, инструменты в опере Ю. С. Каспарова играют важную роль в организации сценического пространства, иными словами, выступают в качестве декораций. Прежде всего, эта функция закреплена за колоколами. Впервые они начинают «действовать» в опере, когда главный герой намеревается встретить гостя, потревожившего его сон (см. рис. 5). В партитуре фиксируется следующий текст: «Певец поднимается, идёт навстречу «гостю». Подходит к колоколам и останавливается перед ними как перед непреодолимым препятствием». Иными словами, изначально колокола обозначают входную дверь, именно поэтому Герой подходит к ним, отозвавшись на стук. Однако в дальнейшем их художественная функция расширяется, композитор мыслит колокола уже не просто дверью – за ними закрепляется символическое обозначение границы между двумя мирами: миром Героя (реальным) и миром, из которого к нему приходит гость (ирреальным).

Особенно показательна в этом плане мизансцена, когда музыканты выстраиваются за колоколами напротив певца. В этот момент звучит тема – символ роковых сил, вторгающихся извне, и разрушающих жизнь Героя.

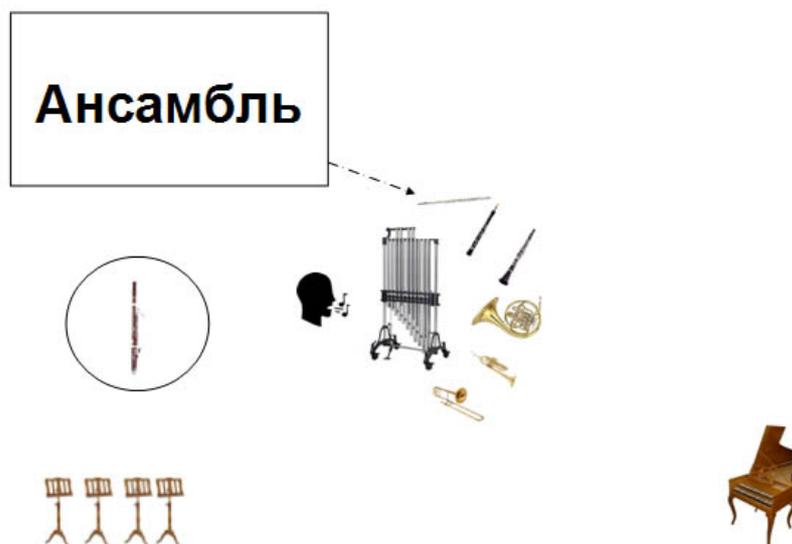


Рис. 11.

В качестве некой грани между двумя мирами колокола служат до начала диалога между Героем и Вороном. Вступив в контакт с гостем из потустороннего мира, герой «стирает» символическую грань и декоративная роль инструмента, разделяющего сценическое пространство, исчерпывается. Без сомнения, композитор не случайно использовал в качестве мистической двери именно колокола. Во-первых, внешне из всего многообразия инструментов симфонического оркестра больше всего подходят именно они. Во-вторых, при выборе автора огромную роль сыграла символика, закрепившаяся за инструментом. История колоколов насчитывает свыше четырёх тысячелетий. Практически везде разновидности этих инструментов были неотъемлемой частью обрядовых празднеств. В Древней Греции колокольчики использовались в качестве аккомпанемента танцующим жрицам, вступающим в контакт с силами потустороннего мира. В Иудее ими была увешана одежда первосвященника, который считался помазанником Бога на земле. В традиции древних славян колокола имели важное значение и использовались преимущественно во время ритуалов «перехода» (свадебные, похоронные процессии), в календарные периоды, когда одно время года сменялось другим (Масленичная неделя, Тодорова неделя, осенне-зимние праздники), а также в дни, считавшиеся опасными из-за особой активности нечистой силы (дни Св. Николая, Св. Люции, Ивана Купалы, Св. Петра, Рождественский сочельник, Русальная неделя). В условиях этих праздников звук колокола выступал своего рода оберегом от воздействия сил потустороннего мира.

Ещё одним инструментом-«декорацией» в сочинении Ю. С. Каспарова выступает рояль. Согласно указанию композитора в партитуре, если условия исполнения оперы позволяют использовать два рояля, то один располагается на сцене слева, там, где находятся все инструменталисты, на нём играет пианист. Второй же рояль изначально стоит на сцене справа и именно его задействуют в качестве инструмента-«декорации». Если условия исполнения не предполагают наличие двух роялей, то перед появлением Ворона в месте, указанном в партитуре, инструменталисты двигают единственный рояль слева (из зоны ансамбля) направо, как показано на рис. 1. На наш взгляд, это далеко не случайно. В опере, как и в поэме английского писателя, речь идёт о герое-романтике, а действие происходит в XIX веке, когда ни один салон, ни один литературно-музыкальный вечер не обходился без рояля. Наличие «короля инструментов» в доме свидетельствовало об уровне культуры его обитателей, о стремлении к просвещению. Он выступал знаком принадлежности к художественным слоям общества. Рояль «включается» в действие лишь в середине оперы: Герой уже пережил первую волну тревог и встретил внезапно появившегося в доме гостя. В своих размышлениях он садится за рояль, возносит над ним руки, однако выкрик птицы отвлекает его. Он так и не успевает извлечь ни одного звука.

цц. 46-51

Ансамбль



Рис. 12.

Тем не менее, рояль всё же звучит, и по воле композитора на нём играет дирижёр. В кульминации оперы (см. рис. 2 и 3) маэстро садится за рояль и изображает игру, а в финале, когда главный герой уходит со сцены, в исполнении дирижёра-соло звучит постлюдия, завершающая драму (см. рис. 4).

В этой связи небезынтересно, что функции дирижёра в опере расширяются: наряду с музыкальным управлением ансамблем и участием в мизансценах, он лично осуществляет исполнение одной из важнейших музыкальных тем оперы. Новые задачи появляются и у инструменталистов, которые вместе с певцом становятся настоящими действующими лицами. Благодаря этому происходит существенное расширение жанровых границ монооперы. «Немые персонажи», порождённые сознанием главного и единственного в опере Героя, постепенно оживают, обретают образную конкретность, персонифицируются, начинают взаимодействовать между собой и, в конце концов, вытесняют Героя из его же личного пространства.

Возможно, именно претворение этой идеи, заложенной ещё в литературном первоисточнике, натолкнуло композитора на мысль о возможности сочетания жанров монооперы и инструментального театра. Так или иначе, но на сегодняшний день «Nevermore» Ю. С. Каспарова – первый и единственный образец подобного жанрового синтеза в истории отечественной музыкальной культуры.

Библиографический список

1. Каспаров Ю. С. Письмо Ю. Р. Киселёвой от 05.02.2010 г. [материалы из личной переписки].
2. Курышева Т. А. Театральность и музыка – М. : «Советский композитор», 1984. – 200 с.
3. Петров В. О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия, 2010. – № 3. – С. 161–166.
4. Петров В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение, 2011. – № 4 (апрель) – С. 2–8.
5. Петров В. О. К теории инструментального театра // Музыковедение, 2010. – № 4 (апрель). – С. 8–13.
6. Петров В. О. Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыковедение, 2010. – № 9 (сентябрь). – С. 2–7.

СИНТЕЗ ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ J-ROCK ГРУППЫ ONMYO-ZA

Э. А. Данилова
Н. А. Еловская

*Студентка,
доцент,
Красноярская государственная
академия музыки и театра,
г. Красноярск, Россия*

Summary. We research literature and musical features, themes, plots, images, techniques of Eastern and Western cultures represented in Japanese rock phenomenon on an example of Onmyo-Za band. The main purpose of this article is to show the synthesis European-American and Japanese points.

Keywords: J-Rock; japanese; Heian; traditional music; poetry; japanese poetry; rock; images; musical instruments; gagaku.

J-Rock (яп. *ジエイロック*) – обобщающее название для распространённых в Японии направлений рок-музыки. Значительное влияние на него оказали такие музыкальные направления, как джаз, альтернативный рок и метал. В качестве одной из особенностей J-Rock’а можно выделить эксперименты со звуком и значительные смещения различных направлений. Влияние таких тяжёлых направлений, как метал и хардкор, проявляется в использовании большинством групп более «тяжело» настроенных гитар в пониженном строе E₅, чем принято для других национальных сцен рока [4].

Японский народ всегда славился своим умением воспринимать достижения других народов и, пропуская чужеродное сквозь призму национального, создавать нечто качественно новое. Такую тенденцию можно наблюдать не только в области быта, технологий, но и в сфере культуры, литературы, музыки, религии.

Кратко рассматриваемое в данной статье сочетание в творчестве группы Onmyo-Za чисто японского и западно-рокового музыкальных начал можно вписать в понятие этно-рока, однако типичное для этно наложение заимствованной традиции на глубинную национальную в данном случае скорее не дань моде, а именно потребность самого японского менталитета. J-Rock как нечто малоизученное представляет собой интерес для исследователей-музыковедов, а такой синтез западного и восточного лишь сильнее подогревает интерес к данному направлению.

В жизни древнего японского общества, как, пожалуй, любого другого, было велико значение песни, сопровождавшей труд, обряд, досуг.

Важнейшую роль в земледельческой обрядовости и в сопровождавших её песнях играло древнее народное верование 言霊の信仰 (котадама но синко – «вера в душу слова», т.е. в его магическую силу).

Первыми письменными памятниками Японии, возникшими в эпоху Нара (710–794), являются «Кодзики» – «Записи о деяниях древних» (712), историческая хроника «Нихонги» – «Анналы Японии» (720), историко-географические и этно-топографические записи «Фудоки» – «Записи о землях и нравах» (713–733) и первый собственно литературный памятник письменной поэзии «Манъёсю» – «Собрание мириад листьев» (вторая половина VIII в.).

Внимания заслуживают песни «Кодзики» и «Нихонги», которые определяют как образцы примитивной древнеяпонской поэзии. Оригинальное название данных песен 物語の歌 (моногатари но ута – «песни в повествованиях»). Среди моногатари но ута, вкраплённых в прозаическую ткань рассказа и связанных с ней, преобладают любовные, пиршественные, военные песни, а также песни, связанные с охотой, с обрядом, плачи. Это песни разных размеров, неустойчивого метра, нестабильной строфы. В текстах летописей могут встречаться как 片歌 (катаута, т.е. «трёхстишия»), 短歌 (танка, т.е. «пятистишия») или 旋頭歌 (сэдока, т.е. «шестистишия»), так и 長歌 или 長唄 (тёка или нагаута, т.е. «длинные песни») [3].

В песнях «Кодзики» используются приёмы и художественные средства народной поэзии: параллелизмы, повторы, ритмические припевы, эпитеты, сравнения, реже встречается гиперболы и аллегория, часто употребляются ассонансы, аллитерация. Общеизвестно, что в японской поэзии отсутствует рифма как поэтический приём, однако благодаря силлабическому характеру стихосложения и свойствам самого японского языка в песнях могут встречаться случайные рифмы – как внутренние, так и внешние.

В стихотворениях и песнях антологии «Манъёсю» отражены различные стороны жизни Японии того периода: природа, быт, нравы, старинные обычаи и обряды, исторические события. Широкие хронологические рамки «Манъёсю» позволяют проследить литературные процессы, приведшие к созданию определённой художественной системы, способствовавшей установлению канонической поэтики.

Уже к VIII в. лирические темы каждого времени года, специфические образы, приметы, особая «сезонная эстетика» были вполне определены и в дальнейшей истории японской пейзажной лирики стали играть немаловажную роль. Главными приметами и образами для

весны были лёгкая дымка тумана, зелёная ива, соловей, цветы сливы, вишни; для лета – кукушка, цветы унохана, померанцев, цикады; для осени – цветы хаги, алые листья клёна, стонущий олень, крики диких гусей, кваканье лягушек, рисовое поле, роса, ветер; для зимы – снега; а для поздней зимы, как и для ранней весны, – цветы сливы. Большинство «сезонных образов» становятся впоследствии каноническими образами годового цикла в японском искусстве.

Заняв ведущее место на первом этапе истории японской литературы, лирическая поэзия во многом определила характер и дальнейший ход развития литературного процесса. Так же, как в истории музыки, период Хэйан считается расцветом придворной литературы, как прозы, так и поэзии. Поскольку область интересов анализируемой нами J-Rock-группы во многом базируется на достижениях эпохи Хэйан, её духе, мы позволили себе остановиться подробно на развитии литературы и музыки в этот исторический период.

Наиболее значима в дальнейшем культурном развитии Японии музыка гагаку. Основой гагаку стала ритуальная музыка Китая и Кореи, но с несколько отличным от истоков содержанием: это уже не ритуальное действо в честь богов, Конфуция или правителя, а придворно-церемониальная музыка для исполнения во время приёма и пиршества в императорских домах [6].

Инструментарий гагаку состоит из духовых (сё – губной орган, хитирики – флейта с двойной тростью, рютэки – поперечная флейта с 7 отверстиями, кагурабуэ – флейта и комабуэ – флейта), струнных щипковых (со, или гакусю, – цитра с 13 струнами, предшественница кото; вагон, или яматокоото, – цитра меньшего размера с 6 струнами; бива, или гакубива, – лютня с 4 струнами) и ударных инструментов (5 барабанов разной величины и конфигурации: да(й)тайко, тайко, сёко, какко и санноцудзуми). Духовые хитирики, рютэки, кагурабуэ, комабуэ ведут основную мелодическую линию, исполнители на ударных какко и санноцудзуми берут на себя функции дирижёра.

Одно из наиболее важных направлений традиционной музыки Японии – музыка театра Но, называемая ногаку, которая состоит из трёх форм: сольного пения актёров, пения мужского хора и музыки инструментального ансамбля.

Мелодия сольного и хорового пения – ёкёку – сравнима с речитативным пением западноевропейской оперы, но более мелизматическая. Довольно сложна метроритмическая организация ёкёку. Ёкёку, исполняемые вне связи с метрической структурой, называются хёоси-

аи, а ёкёку с чёткой метроритмической организацией – хёосивадзу. Исполнение ёкёку отрешённо-приглушённое, создающее ощущение нереальности происходящего.

Описывая коротко дальнейшее музыкальное становление, отметим, что в эпоху Камакура, когда буддийская идеология была переосмыслена для службы самурайству, музыка освободилась от пышной изысканности и рафинированности, стала проще по форме и демократичнее по содержанию. В начале XVII в. междоусобные войны были прекращены новым сёгуном, Токугава Иэясу, завершившим объединение Японии. С созданием сильной централизованной власти и установлением мира наступает период бурного расцвета светской культуры и, вместе с тем, активной её демократизации. Вторая половина XIX в. знаменуется проникновением в Японию элементов европейской и затем американской музыки. Уже в середине XX в. в Японии получили полное и окончательное распространение различные жанры массовой музыкальной культуры, включая популярную музыку и рок-музыку.

Историческим моментом в формировании многих направлений японской рок-музыки стало выступление в 1977 году в Токио американской группы Kiss. Данная рок-группа являлась одной из самых известных групп эпохи 1970–1980-х годов, работавших на стыке глэм-рока и метала. Важную роль в их популярности среди японской молодёжи сыграли эффектный грим, шокирующий для того времени имидж и яркое сценическое шоу [8].

J-Rock можно подразделить на следующие направления:

1) Visual kei, в переводе «визуальный стиль», производный от японского рока, глэм-метала и панк-рока с акцентом на внешности исполнителей.

2) В J-metal входят японские метал-группы. Наиболее распространены такие направления, как пауэр- и неоклассик-метал. В отличие от групп более современных метал-направлений (ню-метал, модерн-метал, альтернативный метал), придерживающихся по большей части visual kei, группы пауэр/неоклассического метала имеют более европеизированное звучание. Наибольшую известность в этих двух жанрах получили группы Concerto Moon и Galneryus.

3) J-Ska – стиль японской музыки, являющийся как отдельным стилем, так и подвидом J-punk направления. Данный стиль включает в себя как присущие ска ямайские мотивы, так и добавление J-punk/J-rock/Jazz-мотивов. Ведущими группами являются Muramasa☆ и полностью женский коллектив под названием OreSkaBand.

4) Движение J-punk'a зародилось в 1970-е годы в связи с популярностью в Японии британской группы The Stranglers. В нём зачастую озвучены социально-политические темы.

Так как J-Rock является немаловажной частью японской культуры и наряду с J-роп'ом используется в саундтреках аниме, этот музыкальный жанр получил широкую распространённость среди поклонников аниме, а также всей японской культуры во всём мире.

Группы, работающие в жанре J-Rock, ориентируются по большей части на локальную публику, в их репертуаре преобладают песни на японском языке; групп же, исполняющих песни на английском, достаточно немного [11].

Остановимся подробнее на творчестве группы Оммёдза (Omno-Za), вписывающейся в направление этно-рока в синтезе с хард-роком. Omno-Za была сформирована в Осаке в 1999 году сначала как квартет, в состав которого входили Мататаби (вокалист, бас-гитара), Куронэко (вокалистка), Манэки (гитара) и Карукан (гитара) [10].

Первое выступление группы состоялось 20 июня в зале Osaka Brandnew. На первых порах группа играла без барабанщика, но вскоре это место занял Тора (вышедший из состава группы в 2009 году). В данный момент у группы есть также сессионные участники – Томотака Исикава на ударных и перкуссии, а также клавишник Абэ Масахиро. Первоначально Omno-Za была инди-группой, независимой и самопродюсируемой, однако благодаря ярким выступлениям, высокому уровню исполнения и неустанному энтузиазму группы уже в 2001 году ими заинтересовалось профессиональное агентство, и Omno-Za перешла в разряд мейджоров, коммерческих музыкальных групп, подписав контракт с лейблом King Records. В 2002 году группа совершила тур по всей Японии, а осенью 2005 года дала три концерта за границей: в Бельгии, Франции и Германии. Несмотря на то, что группа сформировалась более 10 лет назад, Omno-Za до сих пор продолжает свою деятельность.

Уже само название группы отражает суть её творчества и то направление, которого придерживаются участники группы. Omno-Za – 陰陽座 – это старое прочтение иероглифов, означающих слияние Инь и Ян [12]. Сочетание первых двух иероглифов – 陰陽 (omno) – также придаёт названию определённый смысл. В эпоху Хэйан в Японии жили колдуны, которых называли *оммёдзи* (陰陽師), духовные советники, прорицатели и заклинатели злых духов.

На данный момент Omno-Za – одна из самых необычных групп в Японии, уникальный феномен современной японской музыки. Её

музыка – это хэви-метал западного происхождения, смешанный с традиционными японскими ладами и мелодиями, тексты – описание сцен из древнеяпонской мифологии на *кого*, «древнем языке». В музыке Onmyo-Za есть и эпические боевики, и баллады, и танцевальные мелодии с лёгким налётом фанк-стиля.

Onmyo-Za использует в текстах своих песен выражения, давно уже вышедшие из употребления в современной Японии. И хотя это делает тексты довольно расплывчатыми и подчас непонятными, группе удаётся воссоздать дух классической литературы, поэзии древней Японии. Обычно композиция Onmyo-Za описывает мифологическое существо, причём чаще всего не непосредственно его самого, а через множество ассоциируемых с ним свойств. Например, в балладе «Tsukihime» (月姫) претворяется содержание одной из наиболее известных японских сказок – «Принцесса Кагуя» (かぐや姫). Если обратиться к переводу песни, то отметим, что в тексте ни разу не упоминается имя принцессы, однако благодаря известности и популярности данного сюжета в японской культуре, тех фраз, что были использованы, хватает, чтобы слушателю стало понятно, о чём идёт речь.

Сказка повествует о жизни девушки по имени Кагуя-химэ, которая была найдена малюткой в стволе растущего бамбука и обладала удивительной красотой. Слухи о её красоте распространились далеко, и даже император Японии, влюбившись в неё, сделал ей предложение. Ему Кагуя отказала, как и другим, сказав, что она из Лунного королевства, и её скоро заберут назад.

Когда это произошло, девушка была очень опечалена, что ей приходится оставлять дорогих людей. Она отправила императору прощальное письмо и эликсир жизни в подарок.

Император, получив письмо принцессы, повелел отнести его от-вет на ближайшую к небесам гору и сжечь его там, в надежде, что Кагуя получит послание. Вместе с письмом был сожжён и эликсир бессмертия, так как император не желал жить вечно без Кагуи. Легенда гласит, что от слова «бессмертие» (不死 *фуси* или *фудзи*) произошло название горы Фудзи. Также считается, что дым от огня, в котором сожгли послание императора, до сих пор поднимается над горой [5].

Помимо самого завуалированного сюжета, здесь также проявляется ещё один японский символ – нить судьбы. Так называемая «красная нить судьбы» (運命の赤い糸) – распространённое в Японии поверье, согласно которому у связанных между собой мужчины и женщины на мизинцах появляется невидимая красная нить. Для этой

нити не являются преградой обстоятельства, время или расстояния, она сокращается до тех пор, пока двое не встретятся [13].

Не менее типичен образ Луны, постоянно встречающийся в японской народной и классической поэзии. Общеизвестно, что Луна является своеобразным символом для японцев. Не случайно у них бытует традиция любования полной Луной [7].

Черпая вдохновение в традиционных историях о духах и привидениях *кайдан* и у современных писателей, и мангак, *Онмуо-За* пишет музыку одновременно зловещую и прекрасную, ободряющую и пугающую.

Ещё одна особенность проявляется во внешнем виде участников группы. В отличие от большинства представителей J-Rock, отдающих предпочтение западным и фансервисным костюмам, музыканты *Онмуо-За* одеты в традиционные костюмы эпохи Хэйан (VII–VIII вв.).

Композиции *Онмуо-За* строятся на традиционной японской поэзии и музыке: образы природы, легендарно-фантастические образы (особенно всевозможные демоны), сюжеты сказок. В музыкальном отношении характерны лады японской музыки (полутоновая пентатоника, тэнтё – соединение двух трихордов при помощи общего тона; лад кото), жанры (нагаута, кумиута), особенно ярко проявляются в творчестве *Онмуо-За* черты театра Но (не только в музыке, но и в сценическом действии), сюда же можно отнести тембровую палитру (подражание тембрам народных инструментов и их использование, в особенности флейты) и тембр женского голоса (характерное японское вибрато, речевые интонации). Вместе с тем, это тяжёлый рок со всеми его особенностями (риффовая структура композиций, солирующие виртуозные гитары, напряжённость, энергия, драйв).

Таким образом, в творчестве *Онмуо-За* мы видим синтез западного рока и японских музыкальных и поэтических традиций, ведущих своё начало с незапамятных времён, что создаёт неповторимый облик данной группы.

Библиографический список

1. Горегляд В. Н. Некоторые тенденции развития японской культуры // Япония: идеология, культура, литература. – М., 1989.
2. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях // Музыкальная академия. – 2001. – № 2.
3. История всемирной литературы. В 9 т. Т. 2. – М., 1984.
4. Мировая художественная культура : учеб. пособие / под ред. Эренгросс Б. А. – М. : Высшая школа, 2001.

5. Повесть о старике Такэтори (Такэтори-моногатари) // Старинные японские повести. – СПб. : Северо-Запад Пресс, 2003.
6. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): Историко-теоретический анализ. – СПб., 2012.
7. Япония от А до Я. Энциклопедия [Мультимедийное информационное электронное издание]. – 2008.
8. Inoue Takako. Visual kei no jidai. – Tokyo: Seikyūsha, 2003.
9. LyricWiki: 陰陽座 (Onmyo-za). URL:[http://lyrics.wikia.com/陰陽座_\(Onmyouza\)](http://lyrics.wikia.com/陰陽座_(Onmyouza))
10. The Official Onmyo-Za web-site. URL: <http://www.onmyo-za.net/eng/index.html>
11. Wikipedia: J-Rock. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/J-Rock> (Дата обращения: 06.05.2011 г.).
12. Wikipedia: Onmyo-Za. URL: <http://ja.wikipedia.org/wiki/陰陽座>
13. 「赤い糸」 ってあるのだな . . . URL: <http://www.geocities.co.jp/Milkyway-Lynx/5368/>(Дата обращения: 05.09.2013 г.).

«СОВРЕМЕННОЕ ЯЗЫЧЕСТВО» СКУЛЬПТОРА АЛЕКСАНДРА РУКАВИШНИКОВА

И. Н. Седова

*Искусствовед,
Государственная Третьяковская галерея,
г. Москва, Россия*

Summary. The article deals with the problem of interaction of modern formative principles in plastic easel with mythological structures of ancient Slavic and Russian paganism as an example of the work of one of the leading artists of the Moscow Sculpture School Alexander Rukavishnikova. It has also been shown the options for adoption and artistic processing of sculptor with individual characteristic elements of decorative and applied arts of the ancient Slavs. The author attempted to identify the formalistic and figurative components of existing purely plastic language, closely related to mytho-poetic paganism of ancient Slavs.

Keywords: paganism; sculpture; Alexander Rukavishnikov; goddess; mythology; form.

Тема язычества в станковой пластике Александра Рукавишникова присутствует одновременно и как точка отсчёта, и как конечное состояние. Говоря об этом, мы имеем в виду не простое заимствование, ограничивающееся чисто формальной стороной, но отсылку к сложной внутренней проблематике этих работ, рожденной проникновением в бо-

гату символической мифологии язычества. С одной стороны – это чисто визуальная пластическая составляющая, переработанная в соответствии с авторским концептом. С другой стороны – глубинная образность языческой мифологии, лёгшая в основу смысловых контентов.

Образы язычества появляются в творчестве А. Рукавишника достаточно рано – с 1979 года («Богиня, стреляющая из лука»).



*А. Рукавишников. «Богиня, стреляющая из лука».
1979. Бронза, гранит*

И вплоть до настоящего времени скульптор продолжает обращаться к языческой тематике то напрямую, то более опосредованно. Таким образом, преломление языческой образности в станковой пластике А. Рукавишника происходит по двум параллельным, но отнюдь не схожим направлениям. Первое из них – это более открытая и явная апелляция к языческой символике, выраженная в заимствовании и переработке пластических элементов, характерных для образного строя древнего славяно-русского искусства. Работы, относящиеся к этой категории, как правило, имеют уже в названии либо само обозначение «язычество», либо определения, непосредственно отсылающие нас именно к языческому полю образности: «Языческая богиня», «Язычество», «Языческая пионерия», «Языческая богиня с птицами», «Богиня, стреляющая из лука», «Языческий храм», «Мавка» и другие.

«Языческая пионерия», «Языческая богиня с птицами», «Богиня, стреляющая из лука», «Языческий храм», «Мавка» и другие.



А. Рукавишников. «Языческая пионерия». 1993. Дерево, бронза



А. Рукавишников. «Языческий храм». 1993. Бронза, мрамор

Совершенно иное направление представляет собой группа работ, где А.Рукавишников обращается напрямую к современности, наделяя своих персонажей языческой символикой, но уже применяя её не столь явно. В данном контексте скульптора интересует акцентирование определённых сторон создаваемого образа с помощью конкретных пластических элементов – отсылок к язычеству, либо очень завуалированно обращаясь для этого к характеристикам конкретного языческого божества. К разряду такого рода работ принадлежат «Женщина рубящая капусту»; диптих «Мясное животноводство» и «Молочное животноводство»; «Ручное доение», «Гоголь», «Портрет с мамой», «Ванная», «Как бы» и др.



А. Рукавишников. «Как бы». 2012. Бронза



А. Рукавишников. «Ванная». 1989., Бронза дерево

Если говорить о конкретных пластических элементах станковых работ А. Рукавишника, так или иначе коннотирующих с языческой символикой, то здесь мы можем наблюдать ряд определённых констант: кокошник, рыба, жидкость, лодка, птица, большая женская грудь, образ всадницы, а так же многоуровневость и зеркальность в построении композиции. Что касается непосредственного обращения скульптора к языческой мифологии, то здесь авторский интерес нередко сосредоточен как на образе языческой богини вообще, так и на попытках встроить черты конкретного языческого божества, а именно – Костромы, в систему своего собственного мировосприятия, выражаемого в пластике. Об этом можно судить, анализируя эскизы А. Рукавишника к его скульптурным композициям. Но к этому вопросу мы вернёмся чуть позже. Здесь же необходимо отметить, что все вышеозначенные характерные признаки и пластических решений, и образных, так или иначе соприкасающихся с языческой мифологией, присущи обоим направлениям станковых работ языческой тематики А. Рукавишника.

Одним из самых часто встречающихся, связанных с языческой тематикой, мотивов в станковых композициях А. Рукавишника является т. н. «кокошник». В основе самой формы таких головных уборов лежат всевозможные варианты *лунниц* – одного из наиболее популярных мотивов в древнерусском декоративно-прикладном искусстве. Имеется в виду слегка изогнутая форма изделий, напоминающая серп луны, которая использовалась при изготовлении фибул, серёг, подвесок. С помощью этого мотива подвеска так же могла быть декорирована «топориками» с округлыми лезвиями. Очень нетривиально использовал мотив лунницы древний мастер в работе «кони Хорса» из клада села Мартыновка на реке Рось, решая декоративно гриву и копыта коней. Приведенные даже немногочисленные примеры показывают, что форма лунницы прочно вошла в практику древнерусских мастеров, а так же вполне естественно стала основой формы одного из самых популярных женских головных уборов русского народного костюма – кокошника. Несомненно одно, что лунный серп был связан в древнерусском искусстве с женским началом. Возможно потому, что у древних славян существовала связь между луной и одним из женских божеств. Вот что пишет В. М. Василенко в своей книге «Русское прикладное искусство. Истоки и становление»: «...Мокош, таинственное божество женщин, может быть связанное с почитанием Луны...» [1, с. 77]. И вполне закономерно мы наблюдаем столь яркую переработку мотива лунницы, перманентно присутствующего в том

или ином виде в женских образах, в творчестве современного художника, обращающего свой взор к языческому наследию искусства Древней Руси. Как правило, у А. Рукавишникова женский головной убор с использованием формы лунницы присутствует в двух вариантах: либо в виде полуовальной формы («Богиня, стреляющая из лука», «Женщина, весло, богиня, лодка», «Подсвечник с ножом», «Большая языческая богиня II», «Языческая пионерия», «Подсвечник», «Язычество III», «Женщина с рыбой», «Автопортрет с мамой»), либо наподобие шлема («Языческая богиня II», «Дочь комиссара»).



А. Рукавишников. «Женщина, весло, богиня, лодка». 1996. Бронза, гранит



А. Рукавишников. «Дочь комиссара». 1988 Бронза

В своих многочисленных эскизах скульптор довольно часто обращается к мотиву полуовальной формы и даже серьги у своих предполагаемых героинь он изображает именно в виде лунницы. Но, безусловно, данный мотив переработан скульптором, т. к. А. Рукавишников постоянно экспериментирует с формой. Он может сделать форму неправильной, с выщербленной поверхностью (подсвечники), может её геометривать, добавляя всевозможные кубистические элементы («Автопортрет с мамой») или, например, железные винты («Женщина с рыбой»), может превратить в шлем («Дочь комиссара»). Всё это инварианты одного и того же формообразующего элемента, который прочно вошёл в знаковую скульптурно-графическую систему А. Рукавишникова.

В 90–е годы у А. Рукавишникова чётко прослеживается интерес к теме «Богиня с птицами»: «Богиня с утками», 1990; «Большая языческая богиня I», 1992; «Большая языческая богиня II»; 1991, «Язычество IV»; 1992, «Языческая богиня с птицами», 1993. Образ Богини-птицы, где, как пишет Б. А. Рыбаков, «человеческое совершенно слито с птичьим...», [цит. по : 1, с. 21] один из наиболее часто встречающихся в древнерусском декоративно-прикладном искусстве. Известен также этот мотив и в мелкой пластике северо-востока Древней Руси. «В I–XIV веках нашей эры получили распространение мелкие культовые металлические фигуры. В изобразительном стиле того периода образовался даже особый вариант – пермский звериный стиль. Для него наиболее характерно сочетание в одной фигуре мотивов птицы и человека» [6, с. 7]. По всей вероятности, богиня с птицами относилась к разряду берегинь, олицетворяющих доброе начало, оберегающее человека и являющимся его более поздним вариантом, т. к. данных о внешнем облике берегинь не сохранилось. Вот что пишет об этом Б. Рыбаков: «Позднейшие сирены с птичьим или рыбьим обличьем, вероятно, являются уже некоторым видоизменением первоначальных представлений; об этом говорит и двойственность образа (девушка-птица и девушка-рыба), что являлось попыткой выразить, с одной стороны, родство со стихиями воды и воздуха, а с другой – родство с самим человеком» [4]. Это могла быть многорукая богиня-птица, или божество, у которого руки плавно переходили в птичьи головы, либо голова богини, к которой тянутся птицы. Безусловно, сама богиня, как и птицы, решены очень условно, с высокой степенью стилизации в традициях древнерусского декоративного искусства. Ни о каких реалистических тенденциях здесь не может быть и речи. Перетекание одного образа в другой, противоположный самому себе – человека в птицу или птицы в животное – есть свидетельство синкретического мышления древних славян. У А. Рукавишникова этот синкретизм, характерный для языческого мировоззрения, проявляется на уровне пластических поисков и сложных соединений деталей в скульптурных композициях. И каждый раз тема богини с птицами получает у скульптора совершенно иное воплощение.



*А. Рукавишников. «Большая языческая богиня I». 1989.
Бронза, дерево, гранит, мех*



*А. Рукавишников. «Большая языческая богиня II». 1991.
Мрамор, медь, алюминий*

В «Большой языческой богине I» помимо рук богиня имеет ещё и крылья, но достаточно стилизованные, огромные, служащие ей своеобразной опорой, словно два столпа, не похожие на обычные крылья птицы, а скорее, больше сходные с костями какого-то древнего животного. Сама же богиня внешне абсолютно схожа с нашей современницей. Здесь проявляется характерная особенность стилистики Рукавишникова, когда он соединяет элементы и черты, присущие разным эпохам. «Большая языческая богиня II» решена более декоративно и своей пластикой отсылает нас к древним архаичным образцам. Но, в отличие от «Большой языческой богини I», она лишена рук и обладает лишь двумя крыльями, которые совершенно идентичны крыльям в предыдущей работе. Обе богини становятся своего рода реминисценцией изначального языческого образа богини с птицами, т. к. имеют за спиной некое, пусть и крайне стилизованное и условное подобие крыльев. Одновременно в этих богинях воплощён и древний языческий образ женского божества плодородия, т. н. Рожаниц, представляющих сонм верховных языческих божеств вместе с Родом – «всеобъемлющим и вездесущим богом ..., вдувающим жизнь во всё живое» [4], изображаемым в древности в виде фалла. Фаллические символы в этих двух композициях А.Рукавишникова словно пронзают снизу богинь, образуя многоступенчатую композицию, характерную для работ скульптора языческой тематики.

«Языческая богиня с птицами» представлена в виде большегрудой лежащей женщины, платье которой разрисовано орнитологически точными изображениями различных птиц. В работе «Богиня с утками» образ птиц выступает более явно: три утки, словно птица-тройка, везут некую ёмкость с водой, в которую погружена богиня. И ёмкость уже превращается в повозку. Вытянутые шеи птиц и часть их корпуса решены так, словно они становятся продолжением бёдер богини – женщины. В этом проявляется идея перетекания и синкретизма пластических форм. Линия ног богини перекликается с линией птичьих шей, хотя явно и не совпадает. Эти графически-формообразующие элементы позволяют как бы стягивать композиционную структуру, т. к. сам принцип построения композиции у А. Рукавишникова, как мы уже отмечали выше, центробежный. Т. е. скульптор стремится завоевать пространство, овладеть им в полной мере, но приём синкретического перетекания не даёт основной форме рассыпаться на части.

В скульптуре «Язычество IV» идея перетекания форм выявлена более откровенно – руки богини плавно переходят в шеи и головы птиц, а тело наездницы – в корпус коня. Конь, в свою очередь, являет в скульптуре фантастическое существо с крыльями. Это и человек-зверь, и богиня-птица, и конь-птица одновременно – отражение синкретизма, уходящего корнями в скифское искусство с присущей ему зооморфной тематикой. Здесь нельзя не отметить, что идея перетекания форм, идущая от языческой мифологии, используется скульптором и в тематически иных работах. Скульптура «Гоголь» построена целиком на этой пластической идее: руки писателя перетекают в маски с собственным лицом, поручни кресла превращаются в головы птиц, покрывало на ногах Гоголя перетекает в кресло. Композиция скульптуры сложна и многоступенчата, но приём перетекания форм позволяет скульптору удержать её в едином блоке, несмотря на явную центробежность, впрочем, характерную для А. Рукавишникова.



*А. Рукавишников. «Язычество IV».
1992. Бронза, мрамор, гранит*



*А. Рукавишников. «Гоголь».
1986. Мрамор*

Такие элементы скульптурных композиций А. Рукавишникова, как рыба, лодка, жидкость мы склонны объединить в одну категорию, принадлежащую водной стихии. Зачастую скульптор погружает своих богинь в жидкость, помещая их в некое подобие ванной: «Богиня с утками», «Женщина, весло, богиня, лодка», «Гребущая», «Ванная», «Подсвечник с ножом», «Языческая пионерия». По словам самого А. Рукавишникова, его богиня плывёт в гробу или в деревянной колоде по воде. Основным прообразом, к которому апеллирует скульптор, стала Кострома – в восточнославянской мифологии умирающее и воскресающее божество весны и плодородия. Хорошо известен языческий обряд «похороны Костромы» – потопляемой в воде соломенной куклы – отголосок приносимой природным силам человеческой жертвы. Таким образом, древние славяне пытались умиловить божество подземного мира, влияющего на урожай. «В этих обрядах переплетались мужское, оплодотворяющее начало и женское вынашивающее и рождающее» [3].

В древности люди связывали беременность с процессом вызревания зерна в почве. Именно такое женское начало – вызревающее, рождающее – присутствует в языческих опусах А.Рукавишникова. Его языческие героини всегда обладают большой грудью. В скульптуре «Женщина, весло, богиня, лодка» – женщина беременна. И даже в таких работах, как диптих «Мясное животноводство» и «Молочное животно-

водство», где языческая линия завуалирована, идея женщины-рожаницы выявлена вполне конкретно. И одновременно в этих же образах проявлена идея жертвы – голова быка в «Мясном животноводстве» и сабля в «Молочном животноводстве» – элементы жестокости, которое, по словам скульптора, свойственно любому виду животноводства.

Всё, что связано с понятием воды, представляет мощный пласт в верованиях древних славян. Это не только обряд потопления Костромы, но, также моления о дожде, без которого земля не будет родить – плодоносить. «Женщина с рыбой», где рыба пластически решена наподобие козы, которое тоже связано с водной стихией, или «Подсвечник», где богиня, сидящая в лодке, зеркально отражается в водной глади – это всё образы одного и того же ряда, отсылающие нас своей символикой к древним обрядам, совершаемым язычниками во имя плодоношения земли. Образ Костромы присутствует и в тех работах, которые мы условно отнесли ко второй группе, где языческая тема выражена более опосредованно. «Женщина, рубящая капусту» визуально демонстрирует синкретическое восприятие автора символов различных эпох: женщина в одежде нашей современницы с элементами эротики оперирует предметами из первой половины прошлого века – сечкой для рубки капусты и деревянной колодой. Но вдобавок, как становится ясно из эскизов автора к этой работе, сам образ основной героини связан непосредственно с Костромой.



А. Рукавишников. «Женщина, рубящая капусту». 2007. Бронза

Автор делает приписки к своим эскизам: «Элементы из богинь», «Капуста, похожая на Кострому».

Здесь естественным образом возникает вопрос – что значит «похожая». Безусловно, никаких сведений о внешних признаках языческих божеств не сохранилось. Вот что по этому поводу пишет Б. Рыбаков: «Едва ли нам следует давать научный «словесный портрет» первобытных сверхъестественных сил – обилие теорий по этому вопросу убеждает нас не в непознаваемости явления, а в трудности изложения на современном языке расплывчатой сущности явления» [4]. Безусловно, раз нет «портрета», то художник

способен извлекать из этих древних представлений абсолютно любые визуальные эквиваленты. И, тем не менее, скульптор чувствует некую похожесть. Происходит это именно на уровне чисто внутренних интуитивных ощущений. Можно лишь предположить, что такие же ощущения в своё время посещали и язычника. И вот это внутреннее ощущение хтоничности («Имя Костромы обычно связывают с понятием косматости земли, покрытой растительностью» [цит. по : 4], изначальности, непосредственной внутренней силы божества Костромы автор стремится передать в пластике, соединяя изящество форм героини с грубостью форм окружающих её предметов.

Ещё один часто встречающийся мотив у А. Рукавишников, тесно связанный с восприятием язычества – образ богини-всадницы. Это либо женский торс и седло («Богиня, стреляющая из лука», обе «Языческие богини», «Молочное животноводство»), либо богиня, сидящая на коне без седла («Язычество II», «Язычество IV»). Образ живородящей природной силы не оставляет скульптора и воплощается в разных вариантах – это и большегрудые богини-современницы, и соединение женского начала и фаллических символов, и тема богини-наездницы, которая в язычестве непосредственно оказывается связана с идеей плодородия. Говоря о храмовых языческих постройках Б. Рыбаков обращает своё внимание на мотивы русских вышивок, где идол Макоши, древней богини земли и плодородия, располагающийся в центре под проемом крыши храма, был помещён между изображениями то ли всадников, то ли *всадниц* (курсив мой – И. С.). «...Весенние богини Лада и Леля (Лада и Леля – божества, принадлежавшие к разряду Рожаниц и выполнявшие особую функцию в верованиях древних славян. «Первыми появились в матриархальном земледельческом обществе женские божества – рожаницы, а бог-мужчина явился позднейшим наслоением» [4]) на обрядовых полотенцах, предназначенных для празднеств встречи весны, изображались верхом, с сохами за седлом» [3].

Уже в одной из ранних языческих работ «Богиня, стреляющая из лука», 1979 г., А. Рукавишников воплощает одну из своих основных идей работы с формой – попытку показать форму изнутри, её, как объясняет сам автор «недоделанность», то, как она «растёт». Именно отсюда – эти выщербленные поверхности его скульптур, т. н. «корки», желание оставить «рваную прокладку», своеобразное окно в формообразующее начало. И чтобы усилить ощущение этой изначальности материала и работы с ним скульптора, Рукавишников соединяет в одной работе и форму законченную, и форму в зачатке, и форму в стадии образования. Эта чисто

практическая идея самым естественным образом соединяется со смысловыми апелляциями, так как ощущение язычества самим автором связано с «отголосками нашего начала» (Из личной беседы с А. Рукавишниковым). Любое начало предполагает рождение и становление формы во всей её многосложности и многодельности.

Помимо такого рода экспериментов с формой А. Рукавишников создаёт в этих работах образы полиморфические, соединяя различные детали-символы (О пластическом синкретизме А. Рукавишникова мы подробнее писали выше). В работе «Молочное животноводство» скульптор использует как часть тела женщины фрагмент бидона от молока, а в качестве элемента, усиливающего жестокость образа – настоящую саблю. Ржавый, потрескавшийся, местами утраченный бидон очень хорошо визуально «уживается» с недоделанными «растущими» фрагментами формы. И в этом – гармония Рукавишникова, его собственное ощущение изящества формирующейся у нас на глазах скульптуры. Наиболее явно полиморфический принцип проявляется в сложноорганизованной работе «Язычество II». Подобие древнеязыческого идола, ориентированного на четыре стороны света, соединившего в себе мужское, женское и звериное



*А. Рукавишников.
«Язычество II». 1989.
Бронза, мрамор, гранит*

начала, каждое из которых имеет, как это свойственно Рукавишникову, свои знаки. Плечи «перетекают» в огромные груди, те, в свою очередь, в символически обозначенное тело. Всё это становится своего рода надстройкой над изображениями символов животного мира. Многослойно выстроенная композиция обретает цельность из-за ассиметричного числового построения компонентов: 2–4–4–2–2–4. Имеется в виду два лица, четыре груди, четыре стороны условного туловища, две человеческие ноги, два зверя, четыре ноги-символа человека-зверя.

Помимо полиморфического принципа, эта скульптура имеет ещё и многоуровневое построение по горизонтали, что характерно как для композиций, обнаруживаемых исследователями в редко сохранившихся каменных языческих идолах, так и в изделиях декоративно-прикладного искусства Древней Руси. Как правило, языческая

символика таких артефактов включает в себе основные представления язычников о соотношении мира небесного, земного и подземного. Один из самых известных примеров – Збручский идол. «Деревянные идола, по аналогии со Збручским каменным идолом и изображениями идолов на серебряных браслетах XII в., могли быть многоярусными, и один столб мог нести изображения нескольких божеств» [3]. Так же известны найденные в различных областях многочисленные фибулы, которые исследователи склонны трактовать подобным образом. Мы не ставим своей целью проанализировать досконально языческую символику таких находок, для этого существуют авторитетные источники. Нас же интересует, в каком ключе трактует данное композиционное построение скульптор.

А. Рукавишников, в отличие от произведений древнерусского искусства, где доминирует плоскостное, либо рельефное изображение, применяет принцип многоярусности в круглой скульптуре. Он работает с объёмами, решая, естественно, пластические задачи, а не символически-смысловые, которые доминировали в языческие времена. Однако образ живородящей Богини, как мы уже отмечали выше, имеет для скульптора непреходящее значение. И, как и в композициях фибул или всё того же Збручского идола, где богиня визуальна вознесена на верхнюю ступень, как принадлежащая к ряду верховных божеств – рожаниц, А. Рукавишников определяет своей богине главенствующее положение. Это очень ясно выявлено и в двух работах «Большая языческая богиня I» и «Большая языческая богиня II», где женское начало вознесено над мужским – фаллическим, а сами композиции трёхъярусны. И в цикле «Язычество» (II и IV), где богиня царит над хтоническим звериным миром. Многоярусность как принцип используется и в символической работе «Языческий храм», что позволяет скульптору в смысловом отношении решить композицию и как храм, и как жертвенник, соединяя детали, присущие и тому, и другому, и, в то же время, не обозначая явно их принадлежности. В контексте многоярусности скульптор использует и принцип зеркальности в композициях, который был характерен для языческих произведений, как некий диалог между миром небесным и земным, или земным и подземным. (Работы «Подсвечник», «Торсы»). Именно многоярусное построение своих произведений позволяло людям языческого мира визуальна формировать целостное представление о мире. А. Рукавишникову же это даёт возможность создавать в пластике своё восприятие культуры языческого мира. Вот что говорит сам скульптор об этом: «Интересно, что мы питаемся крошками со стола,

всё переломали и до сих пор так происходит. Поэтому мы руководствуемся в представлениях о языческой культуре отрывочными моментами – это лошадиные сбруи, ювелирка, фундаменты капищ, каменные бабы. Но и эти крохи – представление о том, что это было красиво» (Из личной беседы с А. Рукавишниковым). Из этих слов мы можем сделать вывод, что для А. Рукавишникова язычество – это, прежде всего, красота. Красота форм (когда он говорит о чисто визуальном восприятии произведений языческого периода), красота миропонимания и общения с окружающей природой язычника, внутренняя красота языческой женщины. «У меня нет желания сказать то, что видят люди, малоискушенные в моих произведениях. Им хотелось бы больше изящества. Я воспринимаю изящество по-другому. Современная женщина воспринимается, к сожалению, так, как диктуют глянцевого журналы. Я этого побаиваюсь. Языческая женщина – она наполнена верой в красоту, сама в себе» (Из личной беседы с А. Рукавишниковым).

Обращение к языческой тематике Александра Рукавишникова никоим образом не воспринимается как автоматическое заимствование. Это попытка художника вернуться в осмыслении истории русской культуры к её корням, ликвидировать искусственно созданный когда-то историко-культурный разрыв. «От традиции надо отойти, чтобы потом к ней вернуться с новой энергией. Такой ход обещает скачок, решительную перемену» [5, с. 42]. Совершённый когда-то насильственно отрыв от традиций языческих верований, вдруг в XX–XXI веках дал своеобразные плоды в фигуративной станковой пластике А. Рукавишникова. Скульптор никогда не идёт по пути пресловутых прямых реконструкций. Заимствуя из языческого арсенала символику, связанную с некоторыми основами миропонимания человека той формации, Рукавишников вплетает её в собственное понимание образа современника, а конкретнее – современницы. Красота его языческих героинь не имеет ничего общего с внешней красотой. Многодельная пластическая символика, выливающаяся в сложнопостроенные композиции, призвана показать внутреннюю наполненность жизни человека Древней Руси (язычника), его неподдельную любовь к окружающему миру и попытку войти в истинную гармонию с ним. «Язычество» А. Рукавишникова программно, но программа эта не имеет ничего общего с конкретикой повествовательности. Это своего рода «программная пластика», где существует набор символов, наделённых глубоким смыслом, связанным с верованиями языческих народов. Но эти символы могут соединяться в скульптурах

Рукавишникова в произвольном порядке, коннотируя тем или иным способом с ликом современницы. Здесь попытка художника вернуть своего современника к его истокам, к культурным основаниям, показав в пластике всю полноту чувствований человека времён язычества, первозданную глубину его ощущений.

Безусловно, из всей этой сложной системы символики, отсылающей к языческим истокам, рождается абсолютно авторский стиль, со своей спецификой пластических взаимоотношений, где в рамках обозначенной тематики скульптор ищет, прежде всего, новые взаимоотношения форм друг с другом и формы с пространством, выражающиеся в попытках показать «растущую форму» в различных её стадиях. В образном отношении в языческих скульптурных композициях А. Рукавишникова господствует женское живородящее начало, обозначаемое посредством некой символической Богини, прообразом которой может быть языческое божество Кострома, либо это становится всеобъемлющим отвлечённым понятием богини вообще. Женщина Рукавишникова – это некая исполненная внутри себя богиня-дева, несущая во чреве своём. Синкретизм же свойственный языческому мировоззрению у скульптора многогранен и проявляет себя и в пластическом, и в образном планах.

Во всех работах А. Рукавишникова, связанных с язычеством, присутствует сюрреалистическая эстетика, предполагающая своего рода «сон наяву». Именно в русле этой эстетики языческая богиня может обладать внешностью современной дивы, или скакать на фантастическом крылатом коне с коромыслом за плечами, или «плыть» в гробу, влекомой тройкой птиц. Возвращаясь к истокам сюрреализма, важно отметить следующее – некоторые из художников, «с сюрреалистической точки зрения, обладали общей способностью к смещению нормальных условий времени и места относительно реальности» [2, с. 23]. Такого рода смещения постоянно происходят в «языческих» работах А. Рукавишникова. И так как в скульптуре, в отличие от живописи, невозможно указывать конкретное место действия, то все смещения мы угадываем благодаря конкретной предметной символике, взятой из разных эпох и совмещенной в одной композиции.

Не нужно искать жёсткие параллели язычеству в чистом виде у А. Рукавишникова. Это скорее праисторические аллюзии, интерпретируемые автором в современности как попытка доискаться истины, историко-культурной и духовной. Язычество Рукавишникова – чистой воды эксперимент – образно-формалистический. «...Центральными и системообразующими были в XX веке художники острые и экс-

периментальные, систематически работавшие над проблемой допустимости смыслов и языков искусства, проблемой границ возможностей искусства. Или, если угодно, проблемой расширения границ и проблемой пределов такого расширения» [7, с. 65]. Данное определение, на наш взгляд, вполне применимо к векторам поисков в русле языческой тематики в станковой пластике А. Рукавишникова. Расширяя эти границы, он переходит со своим авторским пластическим языком из XX в XXI век, формируя уже собственную семантику языческой символики, опирающуюся, однако, на изначальные смыслы древнеславянской и древнерусской языческой мифологии.

Библиографический список

1. Василенко В. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. – М. :Искусство, 1977.
2. Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции. – БЕЛФАКС, 1997.
3. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. – М. : Наука, 1987. URL : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Rub_Jazuch/Jazuch_3.php.
4. Рыбаков Б. Язычество древних славян. – М. : Наука, 1981.URL : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Rubak/01.php.
5. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М. : Советский художник, 1980.
6. Серебренников Н. Пермская деревянная скульптура. – Пермское книжное издательство, 1967.
7. Якимович А. Двадцатый век. Три лика мистерии // Собрание. – 2011. – № 1.

ГЕШТАЛЬТ В ПЕРЦЕПЦИИ НАНО-АРТА

О. М. Ландяк

*Кандидат философских наук,
Харьковская государственная
академия культуры,
г. Харьков, Украина*

Summary. In this article the gestalt as the main principle of the nano-art perception is investigated. The specificity of the gestalt building mechanisms in the nano-art products is described. The specificity of the isomorphism as the gestalt building process is considered.

Keywords: gestalt; nano-art perception; isomorphism.

Развитие нано-арта как новейшего вида мультимедийного искусства обуславливает актуальность исследования его базовых перцептивных принципов, среди которых особое место занимает гештальт.

Синтетический характер технологии создания, соединяющий в себе фотографическую (однако электронную, а не фотонную) и цифровую природу, обеспечивает произведениям нано-арта особую специфику изображения реальной структуры вещества. Получаемые путём съёмки через микроскоп абстрактные ахроматические 3D-проекции нано-скульптур представляют собой базовый материал для дальнейшей цифровой хроматической обработки. Именно на данном этапе тематика и эстетика конечного произведения во многом зависит от авторского гештальта. Как отмечает Н. Варова, «нано-фотографии, на которых авторы стремятся сопоставить формы и процессы, невидимые глазу, с образами непосредственно воспринимаемого человеком мира, проявляют эстетический идеал, для которого характерны сложность, составленность из простого, ясность» [2, с. 59]. Во многом данный тезис созвучен определению перцептивных механизмов гештальта в искусстве, предложенному Р. Арнхеймом: «гештальт порождается структурным управляющим элементом, определяющим вид и свойства результирующего целого... тема развивается и действует при рождении произведения как одна из его структурных составляющих, но вместе с тем она является и каузальным агенсом, существующим «до» самого произведения и дающим ему начало» [1, с. 292–293].

Можно заметить, что процесс извлечения художниками нано-арта образов для своих произведений также обуславливается поиском того самого управляющего структурного элемента, который органи-

зует хаотичное пространство абстрактных 3D-изображений в чёткий, хотя и не обязательно реалистичный, композиционный ансамбль. Во главу угла при этом ставится присущий гештальту принцип изоморфизма – подобия. Так, ставшее классическим произведение пионера нано-арта К. Орфеску «Осколки», представляет собой изображение коллоидной частицы графита, погружённой в жидкий азот при температуре $-196\text{ }^{\circ}\text{C}$, прошедшее колористическую обработку в графическом редакторе. Элементы изображения, ассоциирующиеся у художника с осколками, выделяются в композиции и соответственно окрашиваются согласно внешнему подобию фактуре стекла. При этом в качестве управляющего структурного элемента в формировании гештальта выступает субъективная интерпретация художником соотношения фона с передним планом (сочетание объёма и пустот). Подобный перцептивный процесс отличает произведения П. Вэй «Нано-цветок», Д. Ши «Светящиеся цветы Пандоры». При этом гештальт, сформированный видением художника, хоть и непременно задаёт тему, однако широкая аудитория может конкретизировать образ согласно собственным ассоциативным механизмам, например, видеть в фантастических цветах Пандоры и нано-цветке близкие обывательскому восприятию гвоздики и розу.

В работах А. Стил «Нано-санта» и В. Смирновой «Квадратура круга» управляющим структурным элементом в формировании гештальта является контраст цветных акцентов и ахроматического фона, концентрирующий внимание аудитории на тематике и смысловых коннотациях произведений. Наблюдается сходство в конструировании гештальтов нано-арта и перцепцией современной скульптуры: «к ... изменяющимся модальностям спонтанной имагинации и явления изображённого побуждает субстрат пластики благодаря своей формальной открытости, неокончателности и принципиальной неопределимости» [3, с. 324]. Несмотря на это, произведения нано-арта отличаются тотальностью авторского видения в формировании гештальта, и, следовательно, определённым перцептивным доминированием над взглядом аудиторий.

Таким образом, гештальт в перцепции нано-арта играет основополагающую роль как основной морфо- и смыслообразующий принцип. Он образует эстетические и тематические измерения произведений нано-арта посредством использования художником управляющего структурного элемента, раскрывающего субъективные интерпретации изображений нано-скульптур по принципу изоморфизма. Произведения

нано-арта отличаются тотальностью авторского видения гештальта, перцептивным доминированием художника над взглядом аудиторий.

Библиографический список

1. Арнхейм Р. Искусство как терапия // Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. Г. Крейдлина. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
2. Варова Н. Наука и искусство: конфликт или взаимопомощь в сохранении эстетического идеала? // Научное искусство: тезисы I междунар. науч.-практ. конф. 4–5 апреля 2012. – М. : МИЭЭ, 2012. – С. 58–59.
3. Имдаль М. Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков / пер. с нем. А. Вайсбанд. – К. : Дух и Литера, 2011. – 488 с.

СИНКРЕТИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС КАК НОВЕЙШАЯ РИТУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

Д. Н. Гончаренко

*Аспирант,
Институт проблем современного
искусства НАИ Украины,
г. Киев, Украина*

Summary. The article is dedicated to research some main bases of development in syncretic performance art practices. The author reviews the use of different art methods and trends in contemporary art as a newest ritual form in public space.

Keywords: performance art; media art; syncretism; ritual.

Современное искусство в нынешнем виде представляет собой авторское и коллективное разнообразие трактовок и призывов к коммуникации через категорию взаимной рефлексии над социальным и культурным контекстом. Такое культурное разнообразие не ограничивается в выборе средств и поиске решения формы и содержания. В начале XXI столетия практика объединения различных приёмов художественной выразительности в конкретном направлении либо произведении искусства достигла особого распространения.

Во-первых, стала пёстрой палитра технических средств, которые, по мере их развития и степени доступности, художники активно используют для создания арт-объектов. И, во-вторых, на нынешнем этапе остаточных явлений постмодернистской эстетики и богатого раз-

нообразия культурных форм, направлений и стилей становится распространённой практика повсеместного заимствования, цитирования и совмещения разных художественных элементов и приёмов [2, с. 28].

Помимо очевидного аспекта тенденции совмещать различные средства и приёмы, стоит обратить внимание на ведущее отличительное свойство – комплексное влияние конкретного произведения искусства на каналы восприятия человеком разных видов информации: визуальной, аудио-, тактильной, медиа-, звуков, запахов и пр. Такая синестезия отсылает к одним из первых примеров социально оценённого искусства – ритуальным действиям древних народов.

Подобно архаичным практикам совершать ритуальные действия через комплекс действий (танец и пластика, музыка и звуки, нащёптывания и заклинания, изобразительные практики: графика, рисунок и пр.), современные художественные направления, в частности перформанс-арт, используют подобную палитру действий. Современные тенденции художественного проявления, пройдя влиятельную историю развития и преобразования на пороге XXI века, плотнее подходят к определению ключевых основ творческого процесса как такого, который апеллирует к фундаментальным процессам ускоренного мироощущения творца и реципиента. Синкретическая практика перформанс-арта может включать как традиционные примеры художественной деятельности (живопись, танец, актёрское мастерство и пр.), так и новейшие, как видео-арт, медиа-арт, маппинг, инсталляции, нет-арт [3, с. 48].

Также такое направление художественной деятельности может иметь различные уровни функционирования и трансляции: непосредственно перед зрителем, в качестве анимированного изображения в сети, масштабной инсталляции в общественном пространстве, шумовой акции в галерее либо живописной акции.

Современные художники так же, как и прежде, используют в качестве нарративной базы систему знаков и символов, которая как для художника, так и для аудитории составляет коммуникативное пространство и семантическое наполнение [1, с. 36].

Мультимедийность и интерактивность относят к одним из ведущих принципов современной культуры. Вследствие техногенных изменений последних десятилетий, революционной компьютеризации и международного развития сети Интернет происходят также изменения и в системе мышления, мироощущения и восприятия. Техногенная сфера стала такой составляющей обыденной жизни цивилизованного общества, вне которой обывателю сложно представить своё при-

вычное функционирование. Современная арт-среда, естественно, включена в процесс преобразований и разделяет характерные свойства социокультурного пространства.

Конкретные техногенные изменения создали уникальные условия для развития новейших направлений в искусстве, в частности, различных стилей медиа-искусства: нет-арт, саунд-арт, медиа-скульптура, видеоинсталляция и пр. Синкретический перформанс-арт в сочетании с современными технологиями репрезентирует своеобразную практику новейшего ритуального действия: через включения различных средств влияния на восприятия реципиента и использование привычных современных технологий и средств достижения максимально комплексного влияния.

Библиографический список

1. Байер Ю. П. Социокультурная коммуникация и постмодерн // Виртуальное пространство культуры: мат-лы науч. конф. 11–13 апр. 2000 г., Санкт-Петербург. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2000. – С. 130–138.
2. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации : учеб. пособие. – СПб. : Изд-во В. А. Михайлова, 2002. – 461 с.
3. Performance Art: From Futurism to the Present / Roselee Goldbeg – NY. : World of Art Paperback, 2011. – 284 p.

ГЕНЕЗИС ЭЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЫ

А. С. Крылова

*Студент,
Поволжская социально-
гуманитарная академия,
г. Самара, Россия*

Summary. This article observes the historiography of the concept of elite culture. The concepts of «culture», «elite culture» and their interaction. Describes the nature, character, components and representatives of elite culture.

Keywords: genesis; culture; elite; mass.

Элитарная культура – это понятие, противопоставляемое массовой культуре. В основе определения элитарной культуры лежит выделение представителей социальных слоев, занимающих влиятельное положение в духовной и материальной жизни общества [2, с. 9–12]. Данное противопоставление осознаётся в XX веке, но заключается

сосуществовании с древних времён народной культуры, считавшейся «низкой», и культуры, создаваемой выдающимися деятелями своих времён для избранных, оцениваемая как «высокая» культура.

Традиционно сутью элитарной культуры принято считать воспитание высоких нравственных качеств личности, преодоление его невежества, поиск красоты и истины. В современном мире элитарную культуру часто смешивают с художественным модернизмом, она расширяет идеи классического художественного и духовного наследия, функционируя в среде профессиональной духовной интеллигенции и интеллектуальной элиты. Элитарная культура характеризуется сложностью и разнообразием форм освоения мира, глубиной и философским проникновением в сущность всеобщего бытия, а так же эстетической свободой и коммерческой независимостью творчества.

Элитарная культура противопоставляется культуре массовой в широком понимании, включая все исторические и типологические разновидности. Так же элитарная культура нуждается в контексте культуры большинства, поскольку она основывается на отталкивании от общепринятых ценностей и норм, а так же на разрушении шаблонов и стереотипов, изолируя себя в целом понимании национальной культуры. На этом основывается суждение, что элитарная культура всегда вторична, так как для её существования необходима другая культура-первоисточник, на различиях с которой нужно выделяться и возвышаться.

Теория и практика элитарной культуры наиболее ярко раскрывается при смене культурно-исторических парадигм, выделяя кризисные состояния. Представители элитарной культуры заявляли свою значимость в культуре как опережающих себя и своё время, не понятых и не принятых своими современниками [3, с. 385–389]. Такими теоретиками выступали Карл Маркс, Фридрих Ницше, Хосе Ортега-и-Гассет, Лев Толстой. Они различно варьировали тезис об омассовлении высокой культуры, её содержательности и формальному совершенству, поиску творческой, интеллектуальной, эстетической, религиозной и иной новизне, неизбежной сопровождаемой культурными шаблонами, ущемлением творческой личности путём подавления её свободы в условиях массового общества и тиражирования духовных ценностей.

Компоненты массовой культуры, включённые в контекст элитарной культуры, выступают как элементы элитарной культуры, в то время как компоненты, вписанные в контекст культуры массовой, становятся составляющими масскультура [1, с. 29–61]. В культурной парадигме компоненты элитарной и массовой культур являются в

равной мере двойственными и неопределёнными, противопоставляемыми друг другу, а смысловая граница между культурой большинства и культурой избранных оказывается достаточно размытой.

В элитарной культуре проходит проверку то, что, спустя многие годы, станет общедоступным в массах, и, возможно, пройдёт путь до классики. То, что сегодня является новым и непознанным, с течением беспощадного и безразличного времени, займёт своё место в культуре массовой как общепринятое и понятное.

Библиографический список

1. Асоян Ю., Малафеев А. Историография концепта «cultura» (Античность – Ренессанс – Новое время) // Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков. – М., 2000.
2. Ионин Л. Г. История слова «культура» // Социология культуры. – М. : Логос, 1998.
3. Кондаков И. В. Элитарная культура // Культурология. XX век : Энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Т. 2. – 640 с. – ISBN 5-7914-0022-5.
4. Сугай Л. А. Термины «культура», «цивилизация» и «просвещение» в России XIX – начала XX века // Труды ГАСК. – Вып. II. Мир культуры. – М. : ГАСК, 2000.
5. Кондаков И. В. Элитарная культура // Культурология. XX век : Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Т. 2. – 640 с. – ISBN 5-7914-0022-5.
6. Сугай Л. А. Термины «культура», «цивилизация» и «просвещение» в России XIX – начала XX века // Труды ГАСК. – Вып. II. Мир культуры. – М. : ГАСК, 2000.

ЦЕННОСТНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Т. С. Кравцова

*Аспирант,
Липецкий государственный
педагогический университет,
г. Липецк, Россия*

Summary. The article analyzes the significance of avant-garde art. First author considers the problem of emptiness of modern art, including the rejection of human themes. The author concludes that the avant-garde art – art created out of nothing, with priority components such as a game, contingency, irony.

Keywords: avant-garde art; art meonic; readymade; missing art.

В данной работе анализируется ценностная составляющая авангардного искусства с начала XX века до настоящего момента. В культурном пространстве начала XX века стали появляться как параллельно, так последовательно направления искусства разного рода (супрематизм, лучизм, футуризм, кубофутуризм, кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, хэппенинг, коллективные действия и др.). Поток их не иссякает и по сей день. Многие пытаются создать что-то новое, другие лишь слепо копируют прежних мастеров. Для примера можно привести творчество Дж. Поллока, представителя абстрактного экспрессионизма. Поллок стал постепенно отходить от творческого процесса в плане создания произведения искусства, он разбрызгивал краску на холст, тем самым создавал свои «шедевры». В результате чего творческий процесс сходил на нет, разрушалась структура творчества: интеллектуальный сбор информации, память, проблемность, замысел, гештальт, создание произведения. Процесс Дж. Поллока наполнялся лишь спонтанностью, автоматизмом в ущерб эстетическому объекту.

В современном обществе существуют различные концепции авангардной культуры. Это эстетико-философские, религиозные, идеологические концепции; к примеру, Н. И. Шевченко [11], В. И. Пронькин [8] видят точки соприкосновения авангарда, абстрактной живописи и первобытного искусства, истоки современного искусства в прошлом. Но авангард разнороден по своей природе, и его начало в XX веке весьма отличается от эстетико-философской картины мира первобытного человека и соответственно первобытного искусства. Не следует уравнивать

два вида мышления. Первобытный человек познавал мир, пытался его понять через искусство, был сопричастен с природой. А современный человек, познав окружающий мир, отходит от нее, в век техногенного развития начинает придумывать «другую» действительность посредством геометрических форм либо абстракций.

Религиозное видение обусловлено тем, что авангардное искусство сравнивают с иконографией; к примеру, картину К. Малевича «Чёрный квадрат» считают иконой XX века, а его творчество иконографическим. Это абсурдное положение. Если обратиться к иконе, то она традиционна, структурно сложена, назидательна, несёт сюжетную составляющую, насыщена символами и канонически выверена, условна, к тому же направлена на развитие и духовное очищение человека, а главное – фигуральна. В картинах К. Малевича лаконичный набор: открытый цвет, геометричность форм. Идеологические концепции обусловлены критикой авангардного искусства в плане марксистско-ленинской эстетики (С. Можнягун [7], М. Лифшиц [4], Л. Рейнгардт [4], А. Стойков [9]), в них авангардное искусство рассматривается только с позиций формализма, а остальные критериальные составляющие раскрыты не в полной мере. Это, в частности, такие составляющие, как утрата темы и образа человека, отказ от реципиента, вычеркивание творческого процесса именно как процесса создания произведения (концептуальное искусство, где «шедевр» создаётся производственным способом; реди-мэйд), понимание назначения и роли искусства. В меньшей степени в этих концепциях проводится анализ проблемы общего понимания человека в современном искусстве с позиций антропологизма. Именно авангардное искусство отказывается от темы человека, приоритет был отдан техницизму. В подтверждение этому процитируем футуристов: «...Отныне жар куска стали или дерева возбуждает в нас страсть сильнее, чем улыбка или слезы женщины» [5, с. 68]. Многие представители творческих профессий стали по-разному толковать предмет искусства, воцарился хаос в творческой деятельности, который привёл к разнообразнейшему количеству направлений в искусстве, начиная с фовизма (начало XX века) и заканчивая перформансом, хэппенингом и коллективными действиями (искусство постмодернизма), доходящими до абсурда. В искусстве начала XX века проявляется свобода творческого самовыражения художника, обусловленная разного рода акциями. К этому можно отнести раскрашивание лиц футуристов как способ привлечения внимания, идею дадаиста М. Дюшана – «реди-мэйд» (*готовый, сделанный* объект, принесённый в

музей). Напрашивается вопрос, а где в этом творческий процесс? У дадаистов, а в последующем и у концептуалистов, видимо только генерируются идеи, в дальнейшем силы иссякают. Если говорить о современном культурном пространстве, то это «коллективные действия», нововведения которых далеки от истинных произведений искусства в плане их совершенства, значимости. К примеру, так о творческом процессе писал М. Вламинк: «Писать! Это ничего больше, как выразить самого себя и при этом не пользоваться наследием умерших, не выкапывать из могилы Коро, не совершенствовать Курбе, и не говорить о Пуссене, как о близком родственнике» [6, с. 265].

Произведение искусства (прим. авт. К.Т. : истинное) должно быть полезно, прекрасно, совершенно по форме и структурно. Задача художника уловить, запечатлеть уникальное и выразить это в своем произведении, правдиво раскрыть именно три сущности человека: биологическую, социальную и духовную. «Правдивое искусство изображает моральные и социальные образы поведения» [2, с. 287]. Посредством искусства должны раскрываться жизнь индивида, отражение условий его жизни, анализ среды, в которой он живет. Искусство выступает мостом от жизни, обстоятельств общества к самому человеку посредством мировоззрения художника. Именно социальная обусловленность и тема человека не имеют полного выражения, либо утрачены и вовсе в современном искусстве, а набирают обороты физиологические составляющие, дополняемые комфортабельностью жизни, в которой искусство рассматривается как игра, развлечение и наслаждение. Как писал о. П. Флоренский: «Пафос нового человека – избавиться от всякой реальности, чтобы «хочу» законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантазмагорической, хотя и заключённой в разграфлённые клетки...» [10, с. 25]. Искусство авангарда начала XX века и современное искусство приоритетом ставит *новое*, это может быть идея, форма, действие или производство той или иной вещи. К примеру, скажем о направлении 40 гг. XX века – леттризме, которое развивает принципы дадаизма и разрабатывает новые звуковые формы (вдох, шёпот, храп) или об абстрактном экспрессионизме, как о «выкроенном фрагменте».

Итак, все эти «измы» выступают именно как «чистое видение», с утратой жизненного опыта. Как точно выражена идея в работе Р. Вудфилда по поводу одного «изма» авангардного искусства: «Но в конце концов всем стало ясно, что король голый, и ничего особенно великого или вдохновляющего в абстрактном экспрессионизме нет» [1, с. 49]. Именно так стоит утверждать, что такова реальная художественная «ценность»

авангардного искусства, берущего свое начало в XX веке и продолжающего существовать по сей день в лице постмодернизма, который утратил главную «...цель искусства – осознание, изучение, объяснение и сохранение процесса совершенствования человеческой души на примерах развития самых разных человеческих судеб в различные эпохи человеческой истории» [3, с. 264]. Современное искусство – это «отсутствующее искусство» (*меоническое*); искусство, созданное из ничего, наполненное децентрализованными «произведениями», в которых нет главного героя, сюжета, идеи, а имеет место лишь игра, случайность.

Библиографический список

1. Вудфилд Р. Мозаика мировой эстетики // Искусство. – 1989. – № 9.
2. Знаков В. Понимание художественной правды // Творчество в искусстве – искусство творчества. – М. : Наука. Смысл, 2000.
3. Крылов В. Современный авангард и определение искусства // Наш современник. – 2002. – № 7.
4. Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия от кубизма к поп-арт. – М. : Искусство, 1968.
5. Маринетти Ф. Т. Футуризм. – СПб. : Прометей, 1914.
6. Мастера искусства об искусстве. – Т. V., кн. 1. – М. : Искусство, 1967.
7. Можнягун С.О модернизме. – М. : Искусство, 1970.
8. Пронькин В. И. Новый авангард, конкретное искусство – открытие или миф? – URL : <http://awangardist.livejournal.com/4294.html> (дата обращения: 17.09.2014).
9. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. – М. : Искусство, 1964.
10. Флоренский П. Избранные труды по искусству. – М. : Изобразительное искусство, 1996.
11. Шевченко Н. И. Авангардизм и абстракционизм – бунт или развитие? Генезис, эволюция и будущее искусство от древности до Нового авангарда XXI в. – Белгород : Издательство БГТУ, 2008.

III. SOCIAL, POLITICAL, EDUCATIONAL AND INFOCOMMUNICATION ASPECTS OF CULTURE

ГРАЖДАНСКОЕ ОБЩЕСТВО КАК ПРИЗНАК ПРАВОВОГО ГОСУДАРСТВА

В. С. Бялт *Кандидат юридических наук, доцент,
Санкт-Петербургский университет
МВД России,
г. Санкт-Петербург, Россия*

Summary. This article examines the functioning of civil society as a specific characteristic of a legal state. The author analyzes the problems of civil society development in the Russian Federation and offers reasonable solutions.

Keywords: civil society; legal state; the characteristics and principles of the state.

На современном этапе проводимой в России административно-правовой реформе важнейшее значение имеет формирование такого государственного механизма, который сможет в полной мере обеспечить реализацию прав и свобод человека как высшей ценности в государстве. Функционирование указанного государственного механизма невозможно без построения гражданского общества в государстве, поскольку именно развитое гражданское общество способствует реализации основных принципов правового государства, именно как государства, связанного правом и находящимся на службе у общества. Не случайно Президент Российской Федерации обращает особое внимание на необходимость дальнейшего совершенствования взаимодействия личности, общества и государства с позиции их взаимной ответственности в контексте реализации конституционных норм, провозглашающих Россию правовым государством [5]. Все это, безусловно, позволяет говорить о высокой степени актуальности вопросов, связанных со становлением, развитием и функционированием гражданского общества в государстве.

В научной литературе нет единого подхода к определению понятий «гражданское общество» и «правовое государство», как и нет четкой устоявшейся позиции о том, чем выступает гражданское общество по отношению к правовому государству – одним из основных принципов

его функционирования или все-таки специфическим признаком, позиционирующим его именно как государство правовое. Многие правоведы не выделяют и не рассматривают признаки правового государства, ограничиваясь лишь анализом его принципов [4, с. 130–137]; [8, с. 152–262]; [7, с. 107–109]. Однако некоторые ученые все же разделяют такие понятия, как «признаки правового государства» и «принципы правового государства» [2, с. 161]; [1, с. 87]; [6, с. 76]. С нашей точки зрения это вполне справедливо и оправдано, так как принципами правового государства выступают основные идеи, начала, в соответствии с которыми правовое государство формируется, то есть принципы характеризуют динамику формирования и функционирования правового государства. Данную динамику следует раскрыть в виде реализации таких основных принципов, как верховенство права, разделение властей и взаимная ответственность государства, общества, личности.

Признаки же правового государства позволяют выделить его основные черты и сформулировать понятие правового государства.

Признаки правового государства можно представить в виде двух групп: общие признаки и специфические. Общие признаки характерны для всех видов государств, они позволяют отличить государство от других видов и форм социальных организаций. К ним следует отнести: наличие обособленной территории, наличие института гражданства (подданства), наличие аппарата публичной власти и государственный суверенитет. Специфические признаки свойственны только правовым государствам, они помогают выделить именно правовые государства из всей остальной массы государств. Специфическими признаками правовых государств являются: демократический политический режим, развитое гражданское общество и признание и юридическое закрепление самоценности человеческой личности.

Сущность гражданского общества как специфического признака правового государства можно раскрыть, по нашему мнению, в следующих основных тезисах:

- оно выражает интересы и потребности, прежде всего, самих граждан, позиционируя их как минимум не ниже интересов и воли правящих кругов;

- это общество с высокой степенью саморегулирования, общество устойчивого порядка, поддерживаемого не столько силой государства, сколько самостоятельными усилиями граждан;

- в нем реализуется принцип – государство для общества, а не общество для государства.

Отдельно следует акцентировать внимание на вопросе становления гражданского общества и правового государства в Российской Федерации.

Согласно конституционным нормам Россия есть демократическое федеративное правовое государство с республиканской формой правления [3, ст. 1]. Тем не менее, все же следует указать на то, что процесс создания гражданского общества в России и формирования правового государства на сегодняшний день сталкивается с определенными трудностями. Среди них можно выделить такие, как присутствующий в обществе правовой нигилизм, заключающийся в том, что довольно значительная часть граждан неуважительно относится к правовым нормам; нарушение принципа верховенства закона, подтверждающегося, например, наличием коллизий среди норм федерального законодательства и норм законодательства субъектов Российской Федерации; декларативность некоторых конституционных норм, провозглашающих социальные права граждан, в то время как на данный момент объективно еще не функционирует механизм административно-правового регулирования реализации обозначенных социальных гарантий на практике.

На наш взгляд решению указанных проблем может способствовать реализация следующих мер:

- повышение уровня правосознания и правовой культуры в обществе путем правового воспитания и правовой пропаганды;
- совершенствование юридической техники;
- принципиальное ужесточение контроля над соблюдением и исполнением норм действующего законодательства и подзаконных нормативных правовых актов;
- создание реально административно-правового механизма реализации конституционных прав и свобод граждан;
- дальнейшее реформирование правоохранительной системы государства в контексте реализации таких важнейших принципов деятельности сотрудников правоохранительных органов, как пресечение правонарушений и тесное взаимодействие с обществом, а также с позиции закрепления степени удовлетворенности населения как основного критерия оценки деятельности правоохранительной системы.

Подводя итоги вышеизложенного, можно привести следующие обобщающие выводы:

- развитое гражданское общество выступает специфическим признаком правового государства, позволяющим отличить его от государств не правовых;

- при развитом гражданском обществе государство является наемным «слугой» общества, и в нем действует принцип – государство для общества, а не общество для государства;

- на сегодняшний день в Российской Федерации гражданское общество находится еще на стадии становления и для его скорейшего развития и функционирования необходимо решить ряд насущных проблем.

Библиографический список

1. Карчевская Н. И., Семенова О. В. Теоретико-правовые закономерности гражданского общества: Пособие. – СПб. : СПбУ МВД РФ. 2010.
2. Комаров С. А. Общая теория государства и права: Учебник, 6-е изд. дополн. – СПб. : Издательство Юридического института. Санкт-Петербург, 2001.
3. Конституция Российской Федерации. Принята всенародным голосованием 12 декабря 1993 года // Российская газета, 1993, 25 декабря.
4. Матузов Н. И., Малько А. В. Теория государства и права : учебник, 4-е изд., испр. и доп. – М. : Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2013.
5. Послание Президента Российской Федерации Федеральному Собранию Российской Федерации от 12 декабря 2013 года // Российская газета, 2013, 13 декабря.
6. Сагайдак А. Ю., Тялянин В. В. Основы теории государства и права: Учебное наглядное пособие. – СПб. : СПбУ МВД РФ, 2010.
7. Теория государства и права (ключевые вопросы, определения, схемы) : учебное пособие / под ред. В. П. Сальникова, Р. А. Ромашова. – СПб. : Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2002.
8. Черданцев А. Ф. Теория государства и права : учебник для вузов. – М. : Юрайт, 1999.

КАДРОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРЫ: РЕГИОНАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ¹

Н. А. Стефановская

*Доктор социологических наук,
доцент,*

О. В. Жуликова

*кандидат социологических наук,
доцент,
Тамбовский государственный
университет имени Г. Р. Державина,
г. Тамбов, Россия*

Summary. The authors analyzed the problems of personnel in the sphere of culture at the regional level. Among the main problems highlighted age-related disparities and reliance on traditional strategies of professional conduct.

Keywords: culture; human resources.

2014 год объявлен в России Годом культуры, одна из задач которого – усиление региональной составляющей российской культуры, стимулирование и поддержка региональных культурных проектов. Государством выделены значительные средства и реализуются программы модернизации материально-технической базы культуры, строительства и развития многофункциональных культурных центров в регионах, а также отдельных видов учреждений культуры, решается задача выработки функциональных нормативов их деятельности. Но инновационное развитие сферы культуры во многом определяется не только её материально-технической базой, но и состоянием кадрового потенциала, способностью специалистов учреждений культуры менять стратегии и тактику профессиональной деятельности, отвечая на вызовы времени.

Анализ ситуации показывает, что в кадровом обеспечении культуры в регионах есть ряд «болевых точек», проблем. В частности, состояние кадрового потенциала сферы культуры в Тамбовской области можно охарактеризовать как нестабильное. Стереотип непрестижности работы в сфере культуры, низкого социального статуса работников этой сферы, невысокой оплаты труда имеет своим следствием такие проблемы, как старение кадров, высокий процент текучести среди молодых специалистов, проблемы с набором абитуриентов в вузы и ссузы региона на направления подготовки в области культуры (биб-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проект № 14-13-68004.

лиотечно-информационная деятельность, музейное дело, социально-культурная деятельность, культурология и др.).

Проведённый нами статистический анализ кадрового потенциала культуры Тамбовской области показал, что около четверти работающих специалистов областных и муниципальных учреждений культуры уже достигли пенсионного возраста (женщины – старше 55, мужчины – старше 60 лет). При этом молодых сотрудников в возрасте до 30 лет в среднем около 17 %. В разрезе отдельных видов учреждений культуры наиболее существенные диспропорции наблюдаются в библиотеках (более ¼ специалистов уже пенсионного возраста, а молодёжи до 30 лет – только 5 %), в областных и муниципальных образовательных учреждениях сферы культуры (35 % пенсионеров и 15 % молодёжи). В культурно-досуговых учреждениях, музеях, театрах эти возрастные группы примерно уравнивают друг друга при небольшом преобладании пенсионеров (клубные учреждения – 15,5 % пенсионеров и 14,4 % молодых, музеи – соответственно 19 % и 16 %, и театры – 22,4 % пенсионеров и 18,6 % молодых). Значительный перевес молодых (в три раза) наблюдается лишь в областных концертных учреждениях – 37,4 % специалистов в возрасте до 30 лет и 12 % пенсионного возраста. Сложившиеся диспропорции существенно затрудняют инновационное развитие отрасли, внедрение новых креативных форм деятельности в сферу культуры, особенно требующих использования новых информационных технологий. Специалисты, достигшие пенсионного возраста, с одной стороны, являются хорошими профессионалами, обладают значительным опытом работы, но с другой – они склонны к инертности, использованию традиционных форм и методов деятельности, которые давно освоены ими.

Решение этой проблемы – в более активном привлечении молодых в сферу культуры, развитии целевой профориентации, обучения по целевым направлениям учреждений культуры, выделении квот на трудоустройство молодых специалистов.

Ещё одной проблемой формирования инновационного кадрового потенциала культуры на региональном уровне является необходимость смены модели социальной адаптации специалистов. Как показало проведённое в Ульяновской области исследование, у работников культуры преобладают традиционные и нейтральные стратегии профессионального и социально-экономического поведения, основанные на патерналистских настроениях, пассивном ожидании позитивных перемен. Модернистские стратегии, опирающиеся на собственную активность, по-

лучение новых знаний, повышение квалификации оказались не востребованы большинством представителей сферы культуры [2, с. 87], что, естественно, ведёт к снижению статуса и ухудшению выполнения профессиональных задач этой социальной группой. И здесь как наиболее кризисная была отмечена группа специалистов библиотечной сферы. Среди региональной интеллигенции авторы исследования выделили три типа по уровню адаптированности к изменившимся социально-экономическим и профессиональным условиям – преуспевающие, адаптированные и выживающие. По преимущественным стратегиям библиотекари оказались в группе «выживающих» [2, с. 87]. Да и в целом авторы этого исследования пришли к выводу, что только треть представителей гуманитарной интеллигенции (значительная часть которой – работники культуры) в изменении своего статуса решающую роль отводит собственным усилиям, хотя обладает большим набором ресурсов адаптации (профессиональными, социальными, символическими) [2, с. 88].

Одним из способов решения аналогичной проблемы в Тамбовской области стала организация тренингов для специалистов библиотек. Тренинги проводятся кафедрой библиотечно-информационных ресурсов Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина по наиболее актуальным проблемам библиотечной инноватики, использования маркетинговых технологий, психологии общения. В результате происходит стимулирование творчества и нестандартного мышления специалистов библиотек, освоение новых технологий профессиональной деятельности [1, с. 65].

Таким образом, анализ кадрового потенциала культуры на региональном уровне позволяет оценить его качество и выделить наиболее значимые проблемы его модернизации.

Библиографический список

1. Неверова Т. А. Тренинговые формы обучения в повышении социального статуса библиотекарей региона // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2014. – № 4. – С. 64–69.
2. Шиняева О. В., Ключева Т. В. Изменение социального статуса российской интеллигенции в условиях перехода к рыночной экономике // Вопросы культурологии. – 2011. – № 5. – С. 83–88.

УСТРУШАНА В IX–XII ВЕКАХ В ВЕЛИКОМ ШЁЛКОВОМ ПУТИ

И. Х. Убайдуллаев

Н. А. Ахмеджанов

Ж. Ж. Юлдашев

Х. О. Эгамкулов

Соискатели,

Джизакской институт подготовки

педагогических кадров и повышения

квалификации,

г. Джизак, Узбекистан

Summary. This article describes the spiritual history, culture, politics, social economy and spiritual heritage Ustrushana in IX–XII century.

Keywords: the Great silk road; Ustrushana; Sabat; Barket; Gulikandoz; Dizak; Harakana; Hushfagn; Arkend; Rukund.

Следует отметить, что история Уструшаны не была изучена исследователями в целом. По этой причине невозможно изучить в целом духовную историю, культуру, политику, социальную экономику и духовное наследие Уструшаны. Далее остановимся на деятельности Уструшаны в Великом Шёлковом пути IX–XII веках.

Уструшана является одним из древних земледельческих оазисов Средней Азии, изначально встречается в китайских источниках и летописях династии Северного Вая (386–581) как Судуйшона. Сведения, встречающиеся о Судуйшоне в китайской литературе и у арабских авторов об Уструшане, совпадают. Позднее он систематически носил название Суй – встречается в летописях династии Суйшу (581–618), а также встречается в сведениях Пэй Чзюя (601–606) об истории Таншу династии Тан (618–907). Этот оазис кроме Судуйшоны упоминается в летописях как Шуайдушона, Судушина, Цзебуцэюйна (Кабугюйна, Цзевудона), Восточный Цао, Судулишина (Сюань-Цзан) и Цао (Хай чао – 726). В арабских и персидских источниках эти названия встречаются в виде Усрушона, Ушрусона, Сурушона, Сутрушона, Осрушона, Ошрусена, Истарафшана. Позднее этот оазис упоминается, как и в настоящее время, под названием Уструшана.

О вопросах границы Уструшаны IX–X веков можно сделать следующие выводы. Если рассмотреть этот вопрос по отношению к административной карте настоящего времени, в состав Уструшаны входили современные районы Айни, Матчин, Шахристан, Уратюбе, Ноу Ленинабадской области республики Таджикистан, а также районы Джизак, Хаваст, Бахмал, Галляарал, Фариш, Заамин Джизакской области Республики Узбекистан и Лайлакский район Республики Кыргызстан.

IX–XII века – время развития и укрепления городов, являющихся центром торговли, ремесла и культуры в Мавераннахре. Наряду с торговыми путями, которые имели местное и межконтинентальное значение, и пути, пролегающие через Уструшану, считались важной неотъемлемой частью транзитных путей. В мае 1889 года отрядом института археологии Узбекистана под руководством Ю. Ф. Бурякова были проведены исследования части Великого Шёлкового пути в районах Самарканда через Уструшану до Чача и Ферганы.

Первая часть общего пути для Ферганы и Чача связывала Самарканд с Заамином и составляла 17 фарсахов. В характеристике Кудама о Мавераннахре упоминаются пути от Самарканда до Заамина. Один из путей пролегал от Самарканда в 4 фарсах, который расположен в Восточной части столицы. Этот путь проходил через Катванскую пустыню, которая расположена в 4 фарсах от города Баркет, находившегося в рустаке Бузмажин, и доходил до города Хушуфагн, который располагался в межгорье. В настоящее время Хушуфагн расположен близ селения Авлиё, на правом берегу реки Сангзар, в горной местности. В процессе археологических исследований на территории села были найдены средневековые монеты и керамика, которые дают возможность предполагать расположение древнего Хушуфанга на территории села Авлиё. Из источников известно, что отсюда дорога пролегла через горы и доходила до Бурнамада, который расположен в пяти фарсах от Авлиё.

Следует отметить, что первым пунктом этого пути был Баркет, один из основных городов рустака Бузмажин, вторым пунктом, по мнению Кудама, был город Хушуфанг, который расположен в 4 фарсах от города Баркета. В других источниках, относящихся к X веку, не упоминается об этой местности.

После Баркета в источниках упоминается о рабатах Абу Ахмад и Абу Саъд, а ибн Хордадбех упоминает в месте с Хушуфагном о рабатах Абу Ахмад, Абу Саъд и о городе Катвандиз. Находившийся путь вблизи (рабат) местности Абу Ахмад со временем разделился, отдельный путь пошёл в сторону Дизака.

От Бурнамада караванный путь пролегал через пустыню и через 4 фарсаха доходил до одного из крупных городов Уструшаны – Заамина. Исследовательские работы показывают, что древний путь пролегал через подножья гор у села Пишагар.

Первоисточники свидетельствуют о том, что Заамин расположен на основном транзитном пути, ведущем от Чача до Ферганы, а также близ дороги, ведущей от Согда до Ферганы. От Заамина путь разделяется на две части. Первый проходит через степь Хаваст (6 фарсахов),

затем до «Чач дарьи» (Сырдарья) 5 фарсахов и через 4 фарсаха доходит до Баноката.

По утверждению Кудама, в двух фарсах от Заамина Ферганского пути расположено село Сабат. Основные пути направлялись на восток, в сторону Ферганы. Как утверждают Ал-Мукаддаси и Кудама, «Сабат расположен у дороги в направлении от Согда до Ферганы. Две дороги, выходящие от Сабата, ведут в столицу Уструшаны – Бунжикат». Действительно, по письменным источникам арабских и персидских географов, торговые караваны из Самарканда до Чача, Ферганы, Еттисува, Кашгара проходили через Уструшан и Хужанд. Пути торговых караванов шли по направлениям: Баркет – Саъда – Бурнамад – Заамин – Сабат – Рукунд – Шавкат – Хужанд. Первая часть пути направлялась по линии Баркет – Хушуфагн – Бурнамад – Заамин. Но вторая часть пути (Сабат – Хужанд) разделялась на две части: Сабат – Хавас – Куркат – Хужанд и Сабат – Рукунт – Гуликандоз – Хужанд. Внутренние основные торговые пути разделялись по направлению: а) Хавас – Рукунд – Вагкат – Бунжикат – Хиснак; б) Куркат – Уяс – Рукунд – Вагкат – Бунжикат; в) Хужанд – Гуликандоз – Газак – Бунжикат. Все основные торговые пути вели столицу Уструшаны – Бунжикат. Внутренний караванный путь от Сабата до Хаваса сначала вёл на большую восточную трассу, а затем, свернув на северо-восток, проходил возле Мозорбоботепа (вблизи родника) и села Шурбулоксой. Этот путь через Хавас доходил до долины Чирчик. Ещё один путь от Сабата до Хужанта проходил через Аркенд или Рукунд.

Древний город Курдакат, по утверждению Ал-Мукаддаси, в средневековье стал называться Куркат, который расположен 3 фарсах от Сабата, на месте нынешнего села Куркат. Куркат является одним из древних городов Уструшаны.

Гуликандоз является одним из больших селений, который соответствует в настоящее время территории села Гуликандоз. Гуликандоз расположен 6 фарсах от Сабата, 3 фарсах от Курката. От Гуликандоза вдоль «Чачдарьи» пролегал путь к Хужанду. Итак, средневековые основные пути проходили из Самарканда до Заамина через Туркестанские хребты, частично через невысокие горы, а затем вдоль пустыни в Заамин и Сабат. Как было отмечено выше, после Баркета, вблизи рабата Абу Ахмад, караванный путь разделился – новая дорога пошла в сторону. Впоследствии, в X веке, эта дорога, выходящая от Самарканда и проходящая через Дизак, по территории пустыни доходила до Чинанчикет.

Ю. Ф. Буряков, опираясь на письменные источники и результаты археологических исследований, внёс ясность в направление торговых

путей, ведущих до Чача из Согда через Уструшану. По его мнению, добраться до Чача через территорию Уструшаны можно было двумя караванами путями. Первый путь был близким, но и трудным. Он проходил через Дизак прямо на восток через пустыню Мирзачуль, где на пути редко встречались каравансарай и другие сооружения. Местность там, где река Чирчик впадала в Сырдарью, была оживлённой из-за проходящих караванов, которые там останавливались, а затем вдоль реки Чирчик доходили до Ташкента. Второй путь был длинным, но безопасным, так как по нему проходило много караванов. Этот путь вёл по направлению Джизак – Заамин – Хавас, в Хавасе, свернув на юг, он выходил на основной караванный путь, где верхняя часть рек Охангарон и Сырдаи соединяются. Центральный путь Великого шёлкового пути на территории Узбекистана проходил от Амула до Окса через Пайканд, Бухару, Самарканд, Баркет, Хушуфагн, Заамин, Сабат, Куркат, Гуликандоз, Хужанд, Самгар, Хожистан, Турмукан, Баб Охсикат, Уш и Узганд. Северный путь проходил от Амула до Окса через Пойканд, Бухару, Дивас, Тававис, Кармана, Дабусия, Робинжон, Зарман, Самарканд, Баркет, Работ, Саада, Харакана, Дизак. Отсюда они шли по двум направлениям: а) Заамин, Хавас и через реку Яксарт до Баникета; б) из Дизака через колодец Хусаин и Хумаид доходили до Винкерда, Унжакета и Чинанчикета.

О значении Великого шёлкового пути, проходящего через Уструшану, можно говорить, учитывая влияние его на жизнь городов, расположенных на этом пути.

Торговые пути, проходящие через Уструшану, связывали разные города Мавераннахра и соседние территории. В Уструшане имела сеть внутренних караванных путей, связывающих населённые пункты. Эти пути, в свою очередь, имели значение в качестве составной части торговых путей Средней Азии. Через территории Уструшаны проходили пути до Самарканда, Бухары, Хорасана и в города и страны, расположенные на Западе.

Эти пути были, с одной стороны, связаны с Кешем, Тохаристаном, Балхом, Чачем, Исфиджобом и Илоком, а с другой стороны – с Ферганой, через Еттисув с Китаем. Из Уструшаны в долину Чирчик проходил путь в двух направлениях: первый – через Хавас, второй – через Чирчик. От Сабата через Аркенд или Рукунд можно было пройти в Худжанд.

Уструшана имела большое значение в торгово-культурных связях городов Мавераннахра с другими государствами. Благодаря этим путям торговцы Уструшаны принимали участие в торговых делах. На-

селённые пункты, расположенные на этом пути, процветали благодаря торговле и обеспечению товарами проходящих караванов.

Библиографический список

1. Аскарлов А. А., Буряков Ю. Ф. Археологические работы 1989 года в Узбекистане и задачи исследований по программе «Шёлковый путь – путь диалога народов» // *Общественные науки Узбекистана*. – Т. : Фан, 1990. – № 5. – С. 40–45.
2. Ибн Хордодбех. Книга Путей и стран. – Баку : Элм, 1986. – С. 64.
3. Формирование и развитие трасс Великого шёлкового пути в Центральной Азии в древности и средневековье : тезисы докл. Междунар. семинара ЮНЕСКО), Самарканд, 1–6 октября 1990 г.). – Т. : Фан, 1990.

ANALYSIS OF TOURIST ACTIVITIES IN KAZAKHSTAN

S. V. Abetova

A. S. Doshan

R. K. Karabaeva

I. V. Rey

Teachers,

L. N. Gumilev name Eurasian

National University,

students,

University «Turan-Astana»,

Astana, Kazakhstan

Summary. This article is viewing basic factors influencing and restraining the development of the tourist cluster in Kazakhstan. As the final result, based on conducted regression analysis of the indicators of tourist sector development, it was suggested to have as the model of organizational structure of tourist cluster to be the one that will fully respond to the requirements of the innovative development of the tourist sector.

Keywords: cluster; touristic- recreational resources; structure; model.

Innovations in tourism are stimulated and in some EU countries. For example, in Italy was adopted a law “About the reform of national legislation of tourism”. By this Act tourist enterprises equated to industrial, on them were spread exemptions, deductions, subsidies, incentives and benefits of any kind, which are provided by acting legislative standards for the industrial sector, of course, within the financial capabilities for this purpose. The law is aimed at strengthening the mutual cooperation of various agencies and institutions to pursue a single national policy in sphere of tourism, also to use fully capabilities of entrepreneurship in tourist activities. In-

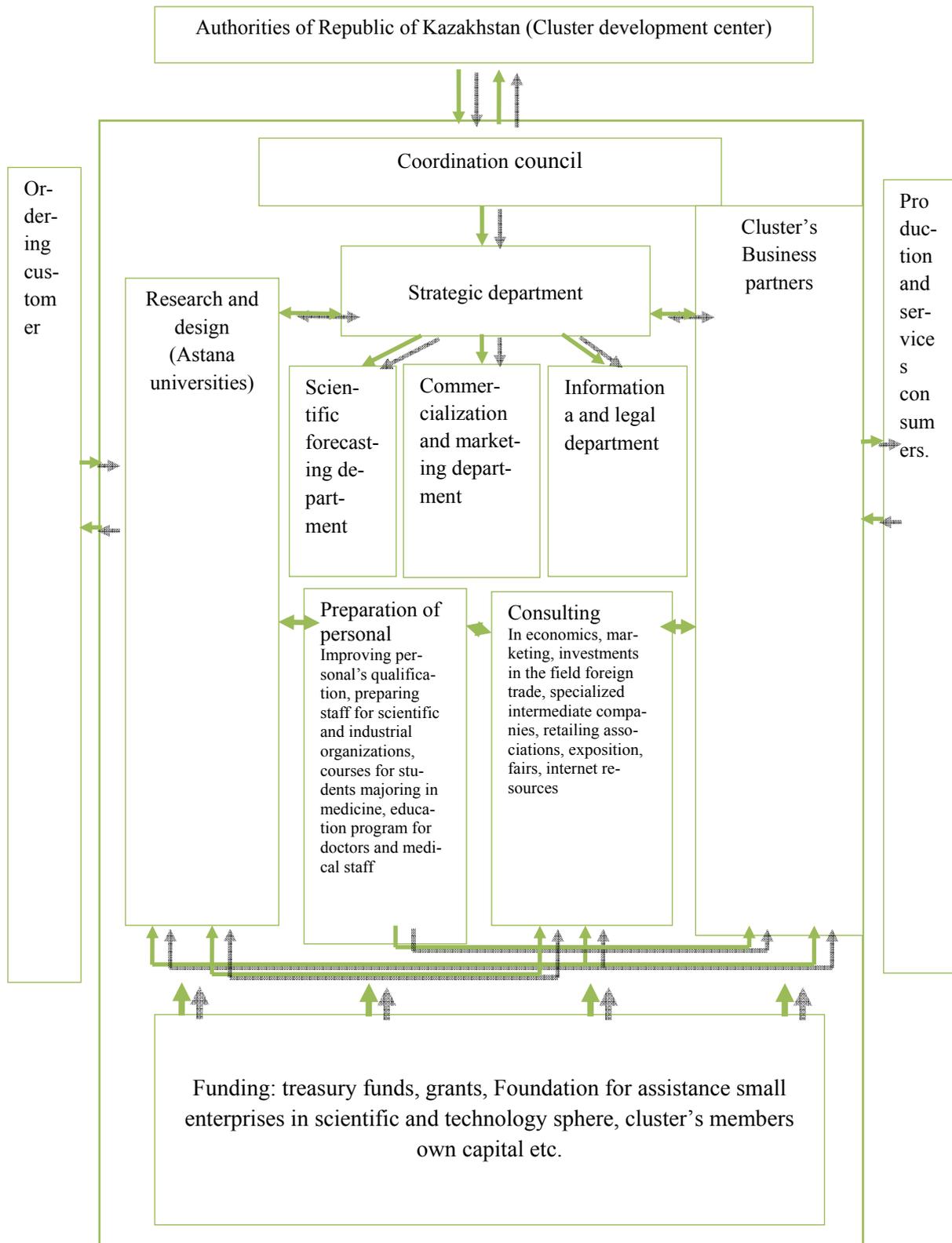
teractions within the cluster lead to the development of new ways to compete and generate an entirely new opportunities to overcome isolation on domestic issues, inertia, inflexibility, and collusion between competitors that reduce or completely block the beneficial effects of competition and the emergence of new firms. Evaluating touristic- recreational potential of Kazakhstan and building model of organizational structure of tourist cluster. Thus, the presence of the cluster allows domestic industry to maintain its advantage, and not give it to those countries that are more inclined to upgrade.

However, it should be noted that in the local (Soviet) literature the problems associated with the functioning of the clusters are not sufficiently developed. Issues of formation and realization of regional cluster policies are poorly understood.

The suggested structure reflects the system of cooperation between suppliers and consumers of touristic services (picture1). The central management body of the cluster is Coordinational council. It has the following functions:

- identification of the goal indicators in development of the cluster,
- evaluation of intermediate results in accordance with the goal indicators,
- developing and taking actions to support the members of the cluster,
- realization of investment and research projects.

Cluster management body is responsible for informing, in a timely manner, all participants about perspective development directions of the cluster, also about potential and material technical resources of scientific and educational institutions with the aim of realization of mutual projects. In order to represent the interests of the participants and to provide guarantees cluster management body must provide standard way of forming contract relationships and realization of mutual projects in spheres of development, production and realization of the products.



Picture 1 - Model of structure touristic cluster in Republic of Kazakhstan

Coordination council of cluster consists from ordering customer's representative, representative of scientific group and business group. Ordering

customer's representative is employee of center of cluster development. Representative of scientific group is pro-rector for research one from one of the University in Astana. The aims of scientific representative find in their subdivision people or scientific groups that enable accomplish strategic goals of cluster. Business group representative is one of the directors of enterprise that is a member of cluster. He gives an information regarding possibility of project realization in on of the direction. Strategic department reporting to and under the control of coordination council and includes:

1) Science forecasting department that determines prospective direction of scientific development. The functions of department includes: monitoring of scientific research, to compose informative sheet-reports about current scientific research, projects and developments.

2) Commercialization and marketing department which the main goal is identify source of funding, promotion of products and monitoring of grant, stock and other kinds of support.

3) Information and Legal department that serves informational-analytical and legal support to the participants of the cluster, as well as interaction with innovative infrastructure of the city, region, Kazakhstan and other countries. This department makes interaction contracts among cluster's participants, defenses and protects the rights of intellectual property, responsible for creating web site and its supports. Also, this department responsible for electronic database of scientific and industrial products of cluster.

4) A scientific-research group includes universities and research institutes of Astana, that are aimed to develop fundamental science, to increase competitiveness of universities' graduates in the labor market, facilitating commercialization participant's elaborations, to secure and effective usage of intellectual property. Interaction in the research group will accomplish within joint research projects during the forecasting process of development of science, technology, and the commercialization of research results. In order to increase effectiveness of universities' potential it is necessary to create groups that directly involved in the process technological development, scientific and technological forecasting, are resource centers for enterprises and organizations that provide with consulting and analytical activities. The main activities of the universities have to be supplying small enterprises – cluster's participants that are industrial grounds for realization scientific researches and constant influx of highly qualified personals. Companies give opportunities for a student and young scientists to intern in tourism firms.

Model of regression analysis that has been created for calculating key factors of touristic-recreational potential of Kazakhstan enabled determine

travel service's effectiveness and line of development. Based on gathered data the author offered model of organization of this cluster that illustrates direction and interaction instruments its participants among each other in the cluster and with suppliers as well as with consumers touristic products. Essential principal of cluster's participant selection must be usage of innovative technology in the field and interest of cluster's members in the input of their implementation to market.

As a possible weaknesses and problems during the forming tourism cluster may be luck of experience in cluster interaction; distrust of cluster's member to each other and to government, cluster inside competition and absence or lack of experienced managers that can identify problem of travel service market. All of these problems are temporary and can be solved during the process efficient function of cluster.

Bibliography

1. Bezdudny FF, GA Smirnov, Nechaev OD The nature of innovation and its classification // Innovations. – Moscow, 1998. - № 2–3.
2. Chernoutsan EM The poles of competitiveness as a key instrument for the implementation of the new industrial policy and regional policy in France / public policy for regional development of Russia. All-Russian Scientific Conference. – London: Centre for problem analysis and public management of design, 2008.
3. Castells, M. The Information Age: Economy, Society and Culture. / Per. English. Ed O. Shkaratan. – Moscow, 2000.
4. Marshall, Alfred. Industry and Trade. 3ded. London: Macmillan, 1920.
5. Material Name / Site Name // [www.stat.kz / digital / Turizm / Pages / default.aspx](http://www.stat.kz/digital/Turizm/Pages/default.aspx). – Astana, 2012.
6. Material Name / Statistical Handbook: Tourism in the Republic of Kazakhstan for 2007-2011. – Astana, 2012.
7. Porter. M international competition. – Moscow : International Relations. Moscow, 1993. – 895 p.

К ВОПРОСУ О СВЯЗАХ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА МЕЖДУ РЕСПУБЛИКОЙ УЗБЕКИСТАН И ИНДОНЕЗИЕЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

С. Р. Усаров

*Ассистент,
Самаркандский государственный
университет,
г. Самарканд, Узбекистан*

Summary. In this article is provided some information on the linkages and cooperation in the field of musical art, existing between the Republic of Uzbekistan and the Republic of Indonesia at the present stage. It is emphasized that communication in the field of musical art consist of integral part of cultural and humanitarian cooperation between the peoples.

Keywords: art; cultural and humanitarian cooperation; music; folk art festival; the mutual influence of cultures; traditional dances; musical heritage.

Известно, что культурные связи не признают границ. Это вполне можно и нужно отнести к музыкальному искусству. Сегодня, когда процесс глобализации и обмен информацией осуществляются весьма интенсивно, произведения музыкального искусства довольно быстро распространяются и популяризируются буквально во всех уголках мира.

Музыкальное искусство является неотъемлемой частью межгосударственных культурно-гуманитарных связей, и, наверняка поэтому, в осуществлении этих связей первостепенного внимания заслуживают произведения, в которых отражается богатое историческое наследие конкретно взятого народа, и которые являются сокровищницей его музыкальной культуры.

Другими словами, в осуществлении межгосударственного культурно-гуманитарного сотрудничества прежде всего используются такие произведения музыкального искусства, которые представляют духовный мир того или иного народа, в которых как нельзя лучше выражаются его национальные чаяния и ценности. «Благодаря своей природе, музыкальные связи способствуют формированию позитивного образа государства. Это нашло подтверждение во внешней культурной политике разных стран, включивших музыкальные обмены в число своих приоритетов. Сочетание традиций и новаций способствует интенсивному развитию данных видов творчества и неизменному пополнению аудитории; способствуют активизации международных контактов, так как

музыкальные связи могут развиваться даже в условиях межгосударственных противоречий; способствуют обогащению национальных культур, сохранению культурного разнообразия в мире» [4].

В международном и межгосударственном сотрудничестве Узбекистана культурно-гуманитарная сфера занимает особое место. В этой связи огромная роль принадлежит музыкальному искусству. Узбекистан - страна с богатейшим культурным наследием, но это отнюдь не мешает узбекскому народу воспринимать музыкальные творения народов мира. Наглядным подтверждением тому являются узбекско-индонезийские связи и сотрудничество, установившиеся в сфере музыкального искусства на современном этапе. Знакомство узбекистанцев с музыкальной культурой индонезийцев, а также знакомство индонезийцев с музыкальным искусством узбекского народа является главенствующей задачей такого сотрудничества.

На Востоке исторически так уже сложилось, что соседствующие народы с особым удовлетворением и уважением принимают друг у друга созданные ими уникальные музыкальные творения.

В своё время первый президент Индонезии Сукарно, неоднократно побывавший в СССР с официальными визитами, пользуясь случаем посещал и Узбекистан. После завершения визита 1956 года в Советский Союз доктор Сукарно лично пригласил в Индонезию народно-инструментальный ансамбль Узбекистана, во главе которого тогда стояла народная артистка СССР Тамараханум. В ходе этой гастрольной поездки, длившейся более двух месяцев, узбекские мастера музыкального искусства выступили с более чем 30 концертными программами. Это были первые шаги на пути ознакомления музыкальных культур узбекского и индонезийского народов [6, с. 44].

Свидетельством дальнейшего сотрудничества в сфере музыкального искусства двух стран является организация и проведение в последние годы в Узбекистане различного рода фестивалей, мероприятий и концертных программ. В этом смысле, наверное, трудно переоценить роль и место ставшего традиционным международным музыкального фестиваля «Шарк тароналари» («Мелодии Востока»), который проводится раз в два года с 1997 года в городе Самарканде. На этом крупном международном культурно-гуманитарном форуме представители десятков стран получают прекрасную возможность представлять на суд слушателей и авторитетного международного жюри свои произведения музыкального и песенного искусства. В этой связи уместно будет упомянуть, что индонезийские музыканты и пев-

цы являются постоянными участниками этого крупномасштабного праздника музыки и песни. На VII международном музыкальном фестивале «Шарк тароналари», состоявшемся в 2009 году, вместе с индонезийскими исполнителями в качестве члена жюри фестиваля участвовала директор индонезийского отделения Международной Организации народного творчества госпожа Ида Раянти [5, с. 1].

На очередном фестивале «Шарк тароналари», проходившем в 2011 году, индонезийская делегация приняла самое активное участие. На нём представители «тысячи островов» представили на суд узбекских слушателей композицию Кабо Гиро песню «Менток-менток» и в исполнении индонезийского национального оркестра песни «Йен Инг Таванг Оно Линтанг», которые вошли в сокровищницу индонезийского национального искусства.

Специфику исполнения индонезийской музыкальной композиции составляет то, что в большинстве случаев в ней участвуют танцовщица или танцевальная группа. Выступления мастеров искусств Индонезии на Самаркандском международном музыкальном фестивале каждый раз получали высокую оценку узбекской аудитории. В январе 2005 года в зале Государственной консерватории Республики Узбекистан был дан благотворительный концерт с участием мастеров искусств Индонезии и Узбекистана. Концертная программа посвящалась памяти жертв стихийного бедствия, обрушившегося на Индонезию в декабре 2004 года. Это выступление артистов двух стран состоялось по инициативе индонезийского посольства в Ташкенте, а также международного Общества Красного Полумесяца [5, с. 1].

В ноябре 2006 года в стенах упомянутого музыкального учебного заведения проходил фестиваль-форум под названием «Великий шёлковый путь – вчера, сегодня, завтра». Танец в исполнении индонезийского артиста Мукти Муртини Жуффано был удостоен зрительских симпатий. Затем преподавателями и студентами консерватории был исполнен древний индонезийский танец «Самах» [2, с. 40].

В октябре 2009 года по инициативе посольства Республики Индонезия в Ташкенте и Министерства культуры и туризма индонезийской республики была дана танцевальная концертная программа для слушателей филиала Российской Академии экономики в Ташкенте. Выступление танцевальных групп, продемонстрировавших традиционные народные танцы многочисленных индонезийских регионов, вызвало живой интерес зрительской аудитории академии. Особым успехом среди зрителей пользовались танец «Нандак Гаджен» из Джакарты, танец

«Бебилис» из острова Бали, танец «Запин Селарис Пипанг» из провинции Джамби, танец «Ленсо» из провинции Минахаса Южной Сулавеси, а также танец «Жайпонг» из Западной Явы [3, с. 10]. С аналогичной программой индонезийские артисты выступили на фестивале искусств перед студентами Государственной консерватории Республики Узбекистан в ноябре 2011 года [1].

12–13 декабря 2011 года на сцене Бухарского государственного театра музыки и драмы в рамках культурно-гуманитарного сотрудничества с большим успехом прошла концертная программа танцевальных групп дружественной страны. Исполнение таких народных танцев, как «Саман», «Бадиндинг», «Поспито» и «Мерак», а также известных индонезийских мелодий на традиционном народном инструменте англунге, было тепло встречено бухарскими зрителями и ценителями искусства.

Нельзя сказать, что индонезийско-узбекские связи в области музыкального искусства ограничиваются гастролями концертных бригад или участием в фестивалях. Специалисты и ученые, занимающиеся теорией и практикой музыкального творчества, встречаются на конференциях, посвященных проблемам культуры и искусства. В ходе таких встреч ученые искусствоведы стремятся найти пути взаимного благотворного влияния национальных культур. Решению этой задачи посвящалась работа проходившей с 30 ноября по 3 декабря 2011 года в индонезийском городе Бали очередной третьей международной конференции ИМАСО. Узбекистан на конференции представляла доцент Государственной консерватории Республики Узбекистан кандидат искусствоведения Элеонора Мамаджанова [5, с. 1].

В заключение хотелось бы отметить, что связи, осуществляемые между двумя государствами в сфере музыкального искусства, развиваются. Однако все же масштабы и способы их осуществления сегодня недостаточны, и поэтому они не могут удовлетворить сотрудничающие стороны. Нам представляется, что взаимные связи между нашими странами в культурной сфере вообще и музыкального искусства в частности должны осуществляться на постоянной, систематической почве. Думается, что расширение и активизация сотрудничества в сфере музыкального искусства между Индонезией и Узбекистаном будут способствовать позитивному культурному сближению двух народов. Основанием такому сближению могут послужить богатое музыкальное наследие узбекского и индонезийского народов, а также их современные достижения в сфере музыкального искусства.

Библиографический список

1. Встреча с друзьями Индонезии. URL: <http://ru.kbri-tashkent.go.id> - официальный сайт Посольства Республики Индонезия в Ташкенте (дата обращения: 12.05.2012).
2. Деловой партнер. Uz. – 2006. - № 47–48.
3. Индонезийские новости. Ежемесячный бюллетень Посольства Республики Индонезия в Ташкенте. – Октябрь, 2009. – Вып. 10.
4. Николаева Ю. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен: учебное пособие. URL: <http://iknigi.net/avtor-yuliya-nikolaeva/73485-mezhkulturnaya-kommunikaciya-i-mezhdunarodnyu-kulturnyy-obmen-uchebnoe-posobie-yuliya-nikolaeva/read/page-11.html> (дата обращения: 30.04.2014).
5. Текущий Архив Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан.
6. Центральный Государственный Архив Республики Узбекистан, Ф. 2661, О. 1, Д. 38.

«СЛАВЯНСКОЕ СОДРУЖЕСТВО» КАК МЕЖДУНАРОДНЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ

Т. Н. Арцыбашева *Доктор культурологии, доцент,
Курский государственный
университет,
г. Курск, Россия*

Summary. This article is an example of specific youth socio-cultural project "Slavic Union" reveals the features of cross-border cooperation in the former Soviet Union, particularly in the Russian-Ukrainian-Belarusian borderland.

Keywords: dialogue; cooperation; cultural project; tolerance; complementarity.

В настоящее время объективные процессы глобализации и регионализации повсеместно активизируют пограничное социокультурное взаимодействие стран и народов, становясь фактором формирования единого социокультурного пространства.

До известных «майдановских» событий в Украине 2014 г. наиболее перспективной зоной формирования трансграничного сотрудничества стран СНГ (или бывшего Советского Союза) была (и остается) восточнославянская зона, расположенная в Российско-Украинско-Беларусском

пограничье, интеграционное взаимодействие сопредельных территорий которой обусловлено общим историческим прошлым, родственными и дружескими связями, многовековым опытом выстраивания конструктивных социокультурных отношений. Одним из направлений работы в ходе реализации совместных программ интеграции в ее пространстве является продуктивное сотрудничество молодых представителей славянских государств, способствующее формированию мирного диалога, толерантности и комплементарности.

Международный студенческий центр «Славянское содружество», организованный в 2002 году по инициативе Курского областного комитета по делам молодежи и туризму соответствующими структурами России и стран СНГ, – одна из наиболее ранних и эффективных форм молодежного межгосударственного сотрудничества.

За прошедшие годы Центром проведено 12 летних лагерных встреч, в которых приняли участие более 5000 студентов и молодых преподавателей учебных заведений высшего и среднего профессионального образования из 72 субъектов Российской Федерации, Украины, Республик Беларусь, Босния и Герцеговина, Сербия и Черногория¹. Участники Центра – студенты, молодые представители научной и художественной сферы, лидеры молодежных и студенческих объединений. В течение всего этого времени ими было осуществлено более 740 совместных проектов и заключено свыше 2000 договоров о намерениях их реализации.

Отрадно отметить, что по мере развития «Славянского содружества» его аудитория и выполняемые задачи значительно расширились, охватив такие значимые области как укрепление международных молодежных связей, развитие добрососедских взаимоотношений приграничных территорий, вовлечение молодежи в социально-значимую деятельность, сохранение и приумножение нравственных, культурных традиций и достижений студенчества государств – участников лагеря, организация оздоровления и отдыха молодежи, создание системы подготовки молодежного актива путем реализации обучающих программ и обмена опытом между студентами учебных заведений, создание общей базы данных молодежных проектов и программ, активизация контактов и укрепление сотрудничества между общественными молодежными

¹ В последние годы к ним прибавились представители таких «неславянских» государств, как Киргизия и Казахстан. Горько лишь то, что представители Украины не смогли приехать на встречу в июне 2014 г.

объединениями и молодыми лидерами, создание условий для объединения усилий государственных и общественных структур, направленных на решение проблем молодежи, создание общего информационного пространства в сфере международного молодежного сотрудничества государств – участников лагеря.

Главные составляющие работы центра или принципы сотрудничества – консолидация усилий, созидательность и позитивность, толерантность и демократизм, конструктивность и результативность, ответственность и профессиональный подход, творчество и поиск, доброжелательность и высокая культура общения, инновационность и вариативность.

Проект реализовывался в разных местах России и Украины по таким направлениям деятельности как наука, творчество, социальное проектирование. В его рамках прошли апробацию такие программы, как «УСПЕХ», «СПОРТ-МИРОТВОРЕЦ», «СЛАВЯНСКОЕ СОЗВЕЗДИЕ», «МОСТ», «ОТКРЫТЫЙ ПРОЕКТ – СТУДЕНЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО», «МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТКРЫТЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ТУРНИР», «ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО БЕЗ ГРАНИЦ», «МЭКОМ», «РЕЗЕРВ», «ПСИ-ФАКТОР», «СТЭМ+», «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ», «ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ОРИЕНТИРОВАНИЕ "Communication"». Организовывались творческие вечера, смотры и конкурсы «Славянский венок», «Песни Леля», «Молодецкие забавы», «Славянское созвездие», «Студенческая аномалия в Крыму», Студенческий бал, Театральный фестиваль, Международный фестиваль молодежных фильмов «Славянское лето». Состоялись форумы и конференции «Содружество студентов – Содружество государств», «Духовность – основа единства и развития», «Студенческое движение: опыт, сотрудничество, перспективы развития», «1020 лет Крещения Руси: основы духовного единства славянских народов». Проходила ежегодная Международная выставка-презентация студенческих проектов «Сотрудничество молодежи – социальное партнерство-содружество государств».

Нельзя не отметить такую специфику проекта «Славянское содружество», как *«особый социально-психологический социум <...> особая конгрессная форма молодежного туризма»*, объединяющая молодых людей из различных регионов России, стран СНГ и Дальнего Зарубежья [1, с. 99]. Как выразилась инициатор и многолетний руководитель проекта, председатель комитета по делам молодежи и туризму Курской области А. А. Чертова: *«Наше кредо – позитивная мотивация развития личности. Возможно это только при условии объединения усилий. Поодиночке можно мечтать. Сделать что-то – только вместе. Все годы существования проекта – подтверждение*

того, что мы хотим быть вместе. В 2010 году прошел Международный молодежный конгресс "Духовность – основа единства и развития". Это не просто тема, это наша мировоззренческая позиция. Как помочь молодым, не имеющим опыта жизни в Советском Союзе, обрести это ощущение общей семьи? Что нас объединяет? Наша вера, наша общая история, наши общие ценности. "Славянское содружество", постоянно расширяя границы, обретая новых партнеров, сохранило всех, кто был с нами с самого начала» [2].

Библиографический список

1. Беспалов Д. В., Иванова, О. Л., Чернышев А. С, Чертова А. А. Профильные лагеря Курской области // Народное образование. №3. 2013.
2. Третьякова Л. В одиночку можно мечтать. Сделать – только вместе! Оф.сайт «Славянского содружества». URL: www.slavyan-ka.com (дата обращения 15.04.2014).

РЕАЛИЗАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТА, НАПРАВЛЕННОГО НА РАБОТУ С МОЛОДЁЖЬЮ

И. В. Рожкова
К. Е. Нечик

*Студенты,
Институт сферы обслуживания
и предпринимательства (филиал),
Донской государственной
технической университет,
г. Шахты, Ростовская область,
Россия*

Summary. The article deals with the main problems of attraction of youth to cultural life. The sociocultural project of the student's leisure club «Centrifuge» is presented. The article describes the stages of the organization of the club and gives the list of the events held.

Keywords: culture; club; event; sociocultural project; student's leisure club.

На сегодняшний день социально-культурная ситуация характеризуется рядом негативных процессов, которые в свою очередь происходят в сфере духовной и культурной жизни общества, что со временем приводит к утрате духовно-нравственных ориентиров, а также отчуждению детей, молодёжи и взрослых от культуры [2, с. 36].

Одной из самых главных задач в сфере культуры является вовлечение участников в социально-культурную деятельность. Для этого применяются технологии менеджмента и маркетинга. В результате исследования, проведённого в Институте сферы обслуживания и предпринимательства (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Донской государственной технической академии», были выявлены основные проблемы привлечения молодёжи к культурной жизни:

- отсутствие заинтересованности у молодёжи к активному и интересному проведению досуга;
- приоритет к общению в виртуальном мире;
- предпочтение просмотра телепрограмм и других видеоресурсов;
- потребление продукта массовой культуры.

Ни для кого не секрет, что самой актуальной проблемой деятельности культурно-досуговых учреждений является организация досуга молодёжи. Поэтому, рассмотрев и изучив актуальные формы и виды досуговой деятельности, была выбрана такая форма досуга, как клуб. А именно, был разработан социально-культурный проект, в результате которого появился молодёжный студенческий клуб досуга «Центрифуга», который осуществлял свою деятельность в рамках дисциплины «Технологии социально-культурной анимации и рекреации».

Основной задачей клуба, как социального института, является развитие социальной активности и творческого потенциала личности, организация разнообразных форм досуга и отдыха, создание условий полной самореализации [1, с. 47].

Первым этапом проектирования общественного объединения стали организационные моменты. На первом собрании учредителей методом «мозгового штурма» было выбрано название, символика клуба и логотипы, а также определена примерная тематика проводимых мероприятий. Следующим главным организационным моментом стала разработка календарного плана мероприятий. В рамках деятельности студенческого клуба «Центрифуга» были проведены следующие мероприятия:

- мастер-классы: «Царское угощение», «Ерунда из бумаги», «Роспись по шёлку»;
- тематические мероприятия: «Тренды», «Удивительный мир кино»;
- развлекательно-образовательные мероприятия: «Апельсин»;

– праздничные мероприятия: «Год Лошади (предновогодние хлопоты)»;

– игры: «Game NE over», «Игры разума»;

– соревнование «Фотокросс».

В данных мероприятиях были реализованы следующие цели:

– развитие коммуникации и корпоративности молодёжи;

– знакомство участников с новыми людьми;

– сплочение коллектива;

– организация активного отдыха;

– возможность развить и проявить свои творческие способности и исследовательские навыки.

Для того чтобы клуб начал свою официальную работу, были составлены устав и протокол собрания учредителей ОО КД «Центрифуга».

Второй этап предполагал претворение проекта в жизнь. Для начала были назначены студенты направления «Социально-культурная анимация и рекреация», ответственные за каждое конкретное мероприятие, которые, в свою очередь, выполняли следующие функции: написать сценарный план, сценарий, а также предоставить список необходимых материалов и технического оснащения, остальные студенты проявляли активную помощь в подготовке и проведении мероприятий.

С целью привлечения участников и информирования их о деятельности клуба были использованы следующие элементы маркетинговых коммуникаций:

– создание виртуального сообщества в социальной сети;

– привлечение интереса локальными средствами СМИ, таких как студенческое радио «СтудИс» – программа «Подкаст Подмастерье – «Центрифуга», студенческая информационная служба «СтудИс»;

– использование личных контактов с потенциальными участниками;

– создание афиши для каждого конкретного мероприятия.

Примечательно, что для каждой встречи студенческого клуба создавался не только анонс мероприятия, но и пресс-релиз, а также в социальную сеть выкладывался фотоотчёт.

Благодаря огромному количеству инструментов социально-культурной деятельности молодёжный студенческий клуб досуга «Центрифуга» создал благоприятную среду для активной студенческой жизни. Жаль, что лишь немногие откликнулись и заинтересовались такой перспективой, хотя возможностей для участия, самовыражения, самореализации и творчества было достаточно. Тем не менее, для организаторов этот проект стал незабываемым процессом, со всеми

его «взлётами» и «падениями», а также послужил накоплению огромного опыта, который, несомненно, в будущем ещё пригодится.

Таким образом, современную социально-культурную деятельность невозможно представить без вовлечения молодёжи на добровольных началах в клубную деятельность, которая создаёт все условия для творчества, саморазвития, самоутверждения и общения. Тем более что групповые формы клубной работы являются наиболее действенными. Ведь именно в процессе деятельности объединений по интересам создаются эффективные условия для создания коллектива, а также становится возможным удовлетворение интересов и возможностей каждого его члена, а главное, развиваются индивидуальные способности и навыки.

Библиографический список

1. Власова Т. И. Анимационный менеджмент в туризме : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Т. И. Власова, А. П. Шарухин, Н. И. Панов. – М. : Издательский центр «Академия», 2010. – 320 с.
2. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Основы социально-культурной деятельности : учеб. пособие. – М. : Издательство МГУК, 2005. – 136 с.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ПРИОРИТЕТ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

М. Ш. Абдулаева *Доктор культурологии, доцент,
Дагестанский государственный
педагогический университет,
г. Махачкала, Республика
Дагестан, Россия*

Summary. In developing the strategy of the cultural policy of Dagestan is necessary to consider the role of the cultural environment, in particular, the art and musical education of the population of the region. The inclusion of the spectrum of musical culture in the context of the cultural policy able to ensure the effectiveness of social and cultural development of the region.

Keywords: Dagestan; cultural policy; art education; musical education.

В Паспорте социально-культурной жизни республики Дагестан 2012 года, представленном на официальном сайте Министерства культуры РД, названы две долгосрочные республиканские целевые программы, действующие в Дагестане: «Сохранение, использование,

популяризация и государственная охрана объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), расположенных на территории Республики Дагестан, на 2011–2016 годы» и «Сохранение и развитие профессионального искусства и народного творчества Дагестана на 2011–2015 годы» [4]. Их целевые ориентиры отражают направленность на сохранение и развитие профессионального искусства, народного творчества и традиционной культуры как уникального нематериального культурного наследия народов Дагестана.

Предусматриваются выравнивание доступа различных групп населения к культурным ценностям; формирование единого культурного пространства; развитие международного сотрудничества, укрепление межрегиональных связей, интеграция культуры Дагестана в общероссийское и мировое культурное пространство; популяризация и государственная охрана объектов культурного наследия.

Мы полагаем, что ведущую роль в региональной культурной политике республики Дагестан играет создание культурной среды, которая, по определению современных авторов, является выражением «духовных идеалов истины, добра, красоты и любви в межличностных и общественных взаимоотношениях, отражающая нравственные ценности уважительного отношения, в том числе и человека к природе, внутреннюю природную культуру, культуру души и духовно-экологическое самосознание людей» [3, с. 11].

Пликативные процессы в культуре, которые существовали в советский период (императив единой нации – советского народа и параллельное стремление в направлении этнократичности) усилились в связи с явлениями культурной унификации (глобализации), которая проявляется во влиянии западной и арабо-мусульманской культур. То есть, с одной стороны существует тенденция к культурному плюрализму (единство в многообразии), с другой – культурное обособление, вызванное страхом перед ассимиляцией. В любом из этих вариантов защитным инструментом выступает этнокультурное обособление и традиционность. Укреплению традиционности содействуют политическая, идеологическая и экономическая нестабильность, а тяготение к религиозности оканчивается поиском и нахождением стабильности.

Главным условием эффективности культурной среды является развитая институциональная сеть учреждений художественного образования. Необходимо рассматривать в составе культурных практик республики деятельность учреждений системы начального, среднего, высшего профессионального, а также дополнительного художествен-

ного образования (корпус образовательных учебных заведений и структурных единиц вузов, формирующих художественную культуру социума: школы искусств, музыкальные и художественные школы, музыкальные училища, художественное училище, колледж культуры и искусства, факультет музыки Дагестанского государственного педагогического университета, факультет искусств Дагестанского государственного университета и т. д.). Именно в учреждениях образования сосредоточен значительный культурный потенциал, который обеспечивает связь между поколениями, выступает ядром местного творческого сообщества, актуализирует светскую составляющую художественной культуры республики.

Художественное образование и его составляющая часть – общее и специальное музыкальное образование – является одним из важных компонентов культурно-образовательной политики региона. Большую работу в плане совершенствования подготовки музыкально-педагогических кадров ведет профессорско-преподавательский коллектив Дагестанского государственного педагогического университета. Вуз сегодня является единственным в Северокавказском регионе образовательным центром по подготовке профессиональных педагогов-музыкантов в русле образовательных стандартов Российской Федерации. Осуществляя профессиональную подготовку специалистов, педагоги факультета музыки разработали основную образовательную программу «Музыка и мировая художественная культура», концепция которой учитывает, что мировая культура, в частности музыкальная культура современного Дагестана, развивается через взаимодействие различных локальных и функциональных культур, в результате чего возникает сеть общения, поддерживающая огромное разнообразие не только стилей, типов менталитета, поведения, но и ценностных ориентаций, национально-этнической самобытности [1, с. 502].

Предполагается, что в течение 2010–х гг. в социокультурной сфере Дагестана будут происходить разнонаправленные процессы – как в сторону доминирования традиционализма, так и в либеральном направлении [2, с. 215]. Прогнозируется сохранение социально-регулятивной роли традиции в качестве приоритетного процесса. В то же время, эмпирические наблюдения показывают постепенную либерализацию форм традиционности в социокультуре городских жителей, ориентированных на качественное образование, профессиональную и национальную толерантность, желание интегрироваться в общероссийское культурное пространство. В данных условиях художествен-

ная культура, музыкальное просвещение выступят действенным средством при формировании приоритета региональной и гражданской идентичности народов Дагестана.

Формирование позитивного имиджа региона, включающего значительную часть спектра культуры, в том числе и музыкальной, создает целостность социокультурного пространства, устойчивость региональной идентичности, что в конечном итоге аккумулирует позитивные эффекты социокультурного развития.

Библиографический список

1. Абдулаева М. Ш. Музыкальное просвещение – компонент региональной культурной политики республики Дагестан: реалии и перспективы // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 8 (часть 2). – С. 499–502.
2. Абдулаева М. Ш. Современный потенциал и новые направления развития культуры Дагестана (2010–е гг.) // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 4. – С. 214–217.
3. Абдулатипов Р. Г., Солдатов В. М. Региональная культурная политика: исходные предпосылки создания новой дагестанской модели // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 3 (53). – С. 6–12.
4. Социально-культурный паспорт республики Дагестан. 2012 год [Электронный ресурс] // Министерство культуры республики Дагестан. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2012. – URL : <http://minkultrd.ru/images/doc/pasport/pasport2012.doc> (дата обращения: 12.12.2013).

«Я И КУЛЬТУРА» КАК ВИД МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ «МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ» В СРЕДНЕ-ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

А. В. Баженов

*Преподаватель,
Михайловский профессионально-педагогический колледж
им. В. В. Арнаутова,
г. Михайловка, Волгоградская
область, Россия*

Summary. The article is devoted to consideration of the views of intercultural communication as «I and the Culture». Highlighted the role of emotional self-disclosure of the learner as a basis for further understanding of culture and intercultural dialogue. Notes the role of secular education in the modern intercultural dialogue.

Keywords: culture; intercultural dialogue; secular education; self-opening.

Вопрос о межкультурном диалоге бесспорно является острым для современного российского общества, особенно таковым он проявляется в системе образования, поскольку его наличие позволит предотвратить, как говорится, «на корню» в будущем проявления экстремизма, фундаментализма и, как показывают события, возрождение нацизма и фашизма.

Данную проблему мы хотим рассмотреть на примере преподавания дисциплины «Мировая художественная культура» (далее МХК) в средне-профессиональном образовательном учреждении в аспекте индивидуального опыта обучающихся.

Актуальность данного рассмотрения проявляется в том, что, с одной стороны, поступающие приходят с уже сформированными ценностными установками в большинстве под влиянием массовой культуры, а с другой, они вступают в период юности, который характеризуется формированием мировоззрения и в нашем рассмотрении профессионального.

В связи с этим именно в рамках изучения МХК можно провести как коррекционную работу в случае выявления отрицательных установок, так и осуществить действительный межкультурный диалог особенно, если аудитория будет представлена представителями различных на-

циональностей и религий. Это особенно будет плодотворно при историческом рассмотрении культур в аспекте взаимодействия, их живого переплетения, поскольку понимание студентом того факта, что он, идентифицируя себя с определенной культурой, нацией, включает в себя достижения других культур, будет способствовать повышению уровня его толерантности. Более того, необходимым является подкрепление рассмотрения положительного взаимодействия культур с критическим анализом причин вражды и неприятия в отдельные исторические периоды с указанием их губительных последствий для всех сторон, особенно связав с проблемами глобализации современного мира.

Для достижения данных целей необходимо поставить изучение МКК на исследовательскую деятельность, сделав ее предметом не столько культуры, сколько самого обучающегося, его внутренний мир. Тем самым предоставим ему выбор: либо быть простым потребителем, невольным посредником в навязываемом СМИ якобы «межкультурном диалоге», а по сути стирающем великое наследие человечества, а в конце и само человечество в аксиологическом понимании. Либо стать активным участником культурного процесса, как отмечал М. М. Бахтин, «диалога культур» [1], тем самым преодолев узкоместечковое мышление и мировосприятие.

В связи с этим необходимым является постоянное создание ситуации «встречи» «Я» обучающегося с миром культуры в нем самом, отсылая его к собственному опыту вхождения в «культуру», открывая путь не только к рациональному постижению, но самое существенное к его эмоциональной сфере: переживаниям, чувствам, тем самым «струнам души» Д. Руми [2]. Для того, чтобы сам обучающийся открыл в себе «чувство прекрасного», которое еще Аристотель считал врожденным и которое постоянно «убивает» современная потребительская культура.

Так, при рассмотрении культуры первобытного мира необходимым является отсылка обучающегося к моментам из жизни (когда они впервые увидели море, горы), к их страхам перед громом, животными с передачей того, что они в этот момент чувствовали. Именно это позволит им понять произведения искусства того времени, истоки, которые привели к многообразию культуры. Тем самым через преодоление боязни эмоциональной открытости, через диалог переживаний, будет происходить самостоятельное формирование «диалоговой личности» через приобщение к культурному наследию. Здесь следует отметить роль светского (но не антирелигиозного) образования, цель которого замечательно выражается в фразе Н. К. Рериха, что «Аум к

Иегове относится, как косяки одной двери». Тем самым в рамках светского образования, для которого одинаково важно и ценно наследие всех народов, возможен равноправный диалог не только между людьми (в нашем случае обучающиеся) как носителями современных национальных культур и религий, а что более важно - «внутренний» диалог культур в душе каждого человека.

Библиографический список

1. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: ежегодник. – М., 1986. – 423 с.
2. Дорога превращений: суфийские притчи [Электронный ресурс] / Джалаладдин Руми; сост., пер. [фарси], религиоз-филос. коммент. Дмитрия Щедровицкого; этико-психолог. коммент. Марка Хаткевича. – 4-е изд. (эл.) – М. : Теревинф, 2012. – 380 с.

К ВОПРОСУ О ВЫЯВЛЕНИИ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ У АБИТУРИЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Е. А. Курилова

*Ассистент,
Белгородский государственный
институт искусств и культуры,
г. Белгород, Россия*

Summary. Article is devoted to the identification of professional motivation among students entering the higher educational institutes of a creative orientation. This issue is analyzed from the standpoint of psychology and pedagogy. Creation of methodology of the motivational field for a prospective university student and its application during the entrance exams will contribute to the effective work of art schools graduates.

Keywords: goal; applicant; motivation; education; profession.

Под воздействием происходящих в обществе перемен в вузах постоянно совершенствуется учебно-воспитательный процесс, меняются образовательные стандарты, программы. Но не меньшие изменения отмечаются и в контингенте самих абитуриентов. А поскольку важнейшей задачей высшего учебного заведения является повышение качества образования, то оставить без внимания указанные обстоятельства нельзя.

Для вузов творческого направления улучшение качества образования напрямую зависит от правильно выбранного индивидуального под-

хода к каждому студенту, поскольку в этих вузах занятия по многим учебным дисциплинам проводятся индивидуально. На поиск путей адекватного индивидуального подхода преподавателям требуются месяцы, а иногда и год обучения студента. Поможет в решении данной задачи, на наш взгляд, разработка методики выявления мотивации к обучению у абитуриентов вузов творческого направления. Эта методика может быть использована в вузе в период вступительных экзаменов.

Анализ литературы по психологии и педагогике позволяет нам утверждать, что успешность обучения в значительной степени обусловлена особенностями учебной мотивации учащегося. В то же время, обучаемость студента – это результат взаимодействия ключевых факторов, включающих организационную среду и мотивационную сферу студента, его потребности, жизненные ценности и установки. В случае рассогласования этих факторов невозможно говорить об успешности учебной деятельности, творческом развитии студента.

Н. Ф. Талызина убедительно доказывает необходимость и важность выявления мотивации абитуриентов к предстоящему обучению в вузе: «...цель, поставленная учителем, должна стать целью ученика. Между мотивами и целями существуют весьма сложные отношения. Наилучший путь движения – от мотива к цели, т. е. когда ученик уже имеет мотив, побуждающий его стремиться к заданной учителем цели. К сожалению, в практике обучения такие ситуации редки. Как правило, движение идет от цели, поставленной учителем, к мотиву» [4, с. 91].

Размышляя о психологических факторах успешности студента в учебной деятельности, А. Д. Ишков утверждает: «все, что делает человек, определяется, в конечном счете, его потребностями и мотивами, без знания которых невозможен прогноз и коррекция его поведения и состояния» [3, с. 40]. Следовательно, чем раньше станут известны потребности и мотивы будущего студента, тем больше шансов найти адекватный подход в обучении. «В условиях осознанного учения в качестве мотивов могут выступать и непосредственный интерес к задаче, и осознание важности получаемых знаний в жизни сегодня и в будущем, и стремление утвердиться среди товарищей, испытать и проявить свои способности, утвердиться в иерархии социальных отношений в классе, получить одобрение учителя и родителей. Стремление систематизировать мотивы приводит к необходимости анализа основных потребностей личности» [6, с. 36].

Мотивы деятельности определяются внутренними и внешними факторами, наиболее продуктивными можно считать внутренние факторы, поскольку они нацелены на удовлетворение интереса, в нашем

случае, абитуриента. Внутренние мотивы поступления в творческий вуз у современного абитуриента могут быть самыми разнообразными, среди них можно выделить наиболее распространенные: желание находиться в студенческой среде после окончания школы; точное соответствие творческих специальностей вуза интересам и склонностям абитуриента, стремление к самореализации. Об одном из мотивов занятий искусством и творчеством пишет А. В. Торопова: «...ни одна сфера не дает такой возможности в утверждении собственной индивидуальности ребенка, как искусство (ведь нельзя в математике или биологии по-своему трактовать законы и формулы)» [5].

Внешние факторы, как правило, имеют небольшую перспективу, к ним можно отнести желание поступить в вуз с небольшим конкурсом, обеспечивающим относительную легкость поступления; наличие хороших условий проживания во время учебы; отрицательное отношение молодых людей к службе в армии.

Анализируя мотивации абитуриентов, было бы неправильно не указать на возрастные психологические особенности молодых людей. Как отмечает И. Л. Аристова, старшеклассники не только познают окружающий мир, но и под его воздействием создают свою точку зрения об окружающей действительности. Старшие школьники способны анализировать и взвешивать внутренние и внешние обстоятельства, и с помощью этого анализа выдвигать осознанные решения. «Чем более социально зрелой становится личность, тем шире мотивационное поле» [1, с. 38].

В профессиональном самоопределении абитуриента большую роль играют родители, педагоги, сверстники, социальная среда, в момент профессионального самоопределения формируются мотивы поступления в высшее учебное заведение.

О необходимости правильного выбора профессии утверждают многие педагоги и психологи. В частности о профессиональном развитии говорит Е. М. Иванова, что на всех этапах профессиональной деятельности (выбор, становление, развитие), человек переживает ряд кризисов [2, с. 22].

При условии правильно выбранной профессии выход из данных кризисов может иметь конструктивный характер, однако не каждому дано сделать выбор правильно, зачастую в профессию могут попасть случайные люди, и в этом случае возможны деструктивные изменения личности, приводящие к профессиональной деформации специалиста. Именно поэтому выбор профессии является достаточно серьез-

ным вопросом, к которому абитуриенты должны подходить обдуманно. Только оценив связанные с будущей профессиональной деятельностью факторы, удовлетворяющие потребности, при этом учитывая свои способности и условия будущей деятельности, абитуриент может принять правильное решение о выборе профессии.

Разработка качественной методики выявления мотивационного поля абитуриента в будущем может помочь приемной комиссии:

– сделать выбор в пользу абитуриента, заинтересованного в получении знаний;

– грамотно направить абитуриента на необходимую для него форму обучения (очная или заочная),

– прогнозировать будущие результаты обучения и скорректировать необходимый индивидуальный подход по творческим дисциплинам.

Обладая информацией о том, какие мотивы содействуют привлечению студентов к учебе, преподавательский состав вуза сможет усилить действие одних и ослабить действие других мотивов (нежелательных). Имеющиеся у приемной комиссии данные о мотивационной сфере абитуриента, динамичность этой сферы могут в дальнейшем легко актуализировать необходимые студенту мотивы для учебы.

Выявление профессиональной мотивации, а также ее формирование и укрепление в будущем может служить одним из главных условий эффективной работы выпускников творческих вузов.

Библиографический список:

1. Аристова И. Л. Общая психология. Мотивация, эмоции, воля. – Владивосток : ТИДО, 2003.
2. Иванова Е. М. Психология профессиональной деятельности. – М. : ПЕР СЭ, 2006.
3. Ишков А. Д. Учебная деятельность студента: Психологические факторы успешности : монография. – М. : АСБ, 2004.
4. Талызина Н. Ф. Педагогическая психология : учебное пособие / 5-е издание. – М. : Академия, 1998.
5. Топорова А. В. Мотивация к занятиям искусством. [Электронный ресурс]. – URL : <http://gazetaigraem.ru/a9201109>
6. Шадриков В. Д. Проблемы системогенеза профессиональной деятельности. – М. : Наука, 1982.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ПЕВЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ И РАЗВИТИИ ВОКАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Н. В. Титова

*Старший преподаватель,
Орловский государственный
институт искусств и культуры,
г. Орёл, Россия*

Summary. In the centre of the research problem singing the upbringing and development of the vocal nature of the contractor. Traditional song material as a basis for vocal work. Individual approach in the education of the folk singer.

Keywords: Solo singing; tradition; education; vocal performance; manner.

На современном этапе отечественная народная вокально-исполнительская школа накопила большой педагогический опыт и создала фундаментальные исследования. Это работы Б. Асафьева, А. В. Рудневой, Н. К. Мешко, Л. В. Шаминой, М. В. Медведевой, Е. А. Краснопевцевой, Л. Б. Дмитриева, Н. А. Адулова, П. А. Сорокина и других. Масштабные исследования В. М. Щурова, Е. О. Засимовой, С. К. Игнатьевой, Л. А. Шашкиной и других посвящены вопросам освоения региональных фольклорных традиций в народном певческом искусстве. Изданные ими научные и методические труды, а также нотные-репертуарные сборники являются основой для деятельности певцов в жанре сольного народного исполнительства.

Народное сольное исполнительство в настоящее время активно развивается, о чем свидетельствуют проводимые в России профессиональные конкурсы, фестивали, открываются отделения сольного народного пения в специализированных учебных заведениях. Появилось много новых имен исполнителей народной песни как в классическом (В. П. Овсянников, А. П. Литвиненко, Н. Е. Крыгина и др.), так и в этническом стилях. Заметно вырос интерес исполнителей к традиционному аутентичному материалу, который незаслуженно был перемещен на второй план, в то время как первенство было закреплено за авторской академической традицией.

Сейчас фольклорная песня на концертной эстраде исполняется в современных обработках и аранжировках. В таком направлении работают Надежда Бабкина, Пелагея, Марина Капуро, Жанна Бичевская, дуэт «Звезда Свентана». По словам В. Г. Захарченко: «Отказ от богатейших исполнительских народных традиций, отношение к подлин-

ному фольклору не как к искусству, а лишь как к материалу для авторской обработки существенно обедняет нашу отечественную музыкальную культуру» [3, с. 37].

Очевидно, что на сегодня в подготовке современного народного певца необходимо переосмысление методов освоения песенного материала. Исстари развивались и веками совершенствовались методы и принципы вокального и певческого воспитания. «Для того, чтобы музыкальные навыки без потерь переходили из поколения в поколение, необходимы два условия: ученики должны стремиться приобрести навыки искусного пения, а старшие учителя – ясно осознавать, что детей следует терпеливо и настойчиво обучать правилам вокала», – такой вывод следует из экспедиционных наблюдений В. М. Щурова [3, с. 33]. В народе сложилась своя музыкальная педагогика, причем, знания, умения переходили от более старших к младшим поколениям и по принципу от простого к сложному. В детской среде – это игры с песнями, детские хороводы, заклички дождя, закликание весны. В молодежной среде девушки и юноши имели свой особый круг общения. На свадьбах подружки невесты были главными исполнительницами, а также троицкие, купальские обряды проводились с преимущественной ролью девушек. В зимний период в святочных играх участвовала вся молодежь, парни приходили из соседних сел и деревень. На таких гуляниях и складывались зачастую пары, а также происходил обмен и певческим материалом, создавались типовые напевы, что позволяло соединять их с разными по содержанию текстами. Певцы оттачивали, совершенствовали свое вокальное мастерство и осваивали основной певческий репертуар.

На сегодняшний день существует совокупность принципов воспитания певца, которая сформировалась в результате обобщения педагогического опыта, накопленного вокальной педагогикой за долгое время ее существования, а также в результате анализа того, что делается для развития способностей молодых певцов. В то же время эти принципы составляют полную свободу в разнообразии методических приемов. Это единство художественного и технического развития, индивидуальный подход к ученику и принцип постепенности и последовательности в воспитании певца и его голоса.

Решение вокально-технических задач должно предваряться и сопровождаться непрерывным накоплением слухового опыта, формирующего звуковой образ традиции в сознании певца. Также можно включить в систему обучения систематические встречи с подлинными носителями культурных традиций или контакты с такими талантливы-

ми музыкантами, как, например, Р. В. Ломов, который является мультиинструменталистом, народным мастером России А. А. Антоновым, в руках которого играет и «поет» любой музыкальный инструмент. Такие мастера народного искусства есть в каждом регионе России, они вносят свой неоценимый вклад в общую сокровищницу народной музыки.

Пение следует понимать как комплексный, системный для человеческого организма процесс. Н. К. Мешко разработала «школу» профессионального народного пения, предназначенную для подготовки кадров молодых специалистов. В методическом руководстве Мешко дает ряд практических советов по выработке певческих навыков в процессе обучения народных певцов. Например: «В начале обучения наибольшие усилия должны быть направлены на усвоение основных навыков: закрепление в сознании и нервно-мышечном аппарате учащегося правильной певческой установки, координации слова и звука, развития слухового внимания, нахождения высокой певческой форманты и закрепления высокой певческой позиции и опоры звука на основном участке диапазона... Пение в народной манере звучит естественно, открыто и не требует большой перестройки, а согласные произносятся мягко, что способствует мягкому звучанию голоса» [1, с. 5].

Поскольку фольклорный звук обладает значительной плотностью, объемом, возникающей благодаря использованию (в основном) первого грудного регистра человеческого голоса, многие начинающие певцы воспринимают его как «кричащий» «форсированный».

Утомляемость голоса гораздо выше, если певец старается интенсивность повысить за счет «крика» в ущерб легкости, полетности и природной мягкости звучания. При таком пении звук становится неповоротлив, сужается диапазон, помимо этого утомляемость голоса огромна.

В пении народных исполнителей мы наблюдаем несколько иную картину: открытый грудной звук обладает у певцов-мастеров звонкостью и подвижностью, что свидетельствует о пении «в высокой позиции». Интенсивность достигается умелым, мастерским использованием опоры дыхания, внутренним ощущением правильного «посыла» звука, характером артикуляции. От начинающих певцов освоение традиционной манеры пения требует значительного периода вхождения в среду фольклорного звука. Традиционная манера пения имеет разговорную основу, но управляется законами вокального интонирования.

«Вокальная школа народного пения – пишет Шамина Л. В. – позволяет исполнителю, в полной мере, раскрыть свои голосовые и слуховые способности в имитации – трактовке фольклорной манеры диалектного

пения практически любой области России, а также в пении авторских аранжировок и музыки для народных голосов» [4, с. 14]. Только взаимосвязанное развитие исполнительского и вокально-технического мастерства позволяет воспитать полноценного певца-музыканта.

Особое внимание необходимо обратить на взаимосвязь опоры дыхания и резонаторов «...взятие дыхания – это одно дело, а его постепенное использование на звуке, в виде звуковой волны – это уже другой, более сложный процесс, чем набор дыхания» [2, с. 107]. Грамотное владение верхними и нижними резонаторами придает каждому голосу свою неповторимую тембровую окраску и является одной из основных задач вокальной техники в любом стиле музыки.

В настоящее время в воспитании сольного народного певца правильным признается принцип индивидуального подхода, применение разнообразных методик в связи с тем, что каждый человек – индивидуальность, физиологические основы голосового аппарата различны. Поэтому нет единых, подходящих всем, приемов. Педагог, каким бы путем он не шел в формировании голоса, обязан соотносить свой метод с индивидуальностью ученика.

Принцип постепенности и последовательности говорит о необходимости планомерного усложнения как вокально-технических заданий, так и исполнительских требований.

Принцип от простого к сложному является общепедагогическим. Зачастую причина неудачного развития голоса заключается в несоблюдении этого принципа, а он, в свою очередь, физиологически обоснован.

Из вышесказанного следует, что певческая деятельность – сложный вид искусства. Певческий процесс соединяет в себе физиологический и психологический процессы. Пение – это творчество, а творческий подход невозможен без глубоких знаний в данной области, без накопления большого багажа, без огромной предварительной работы, обдумывания, вынашивания идеи и т. п. Певец должен быть всесторонне развит и постоянно совершенствовать свое вокальное мастерство.

Сегодня певцу-профессионалу предъявляются высокие требования. Сложность обучения искусству пения заключается, прежде всего, в воспитании его личностных и профессиональных качеств, требующих от исполнителя большого трудолюбия, терпения. Стимулом для поддержки интереса к жанру может быть участие в концертах, различных профессиональных конкурсах и фестивалях Всероссийского и Международного уровня.

Библиографический список

1. Мешко Н. К. Искусство народного пения: Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. – Часть 2. – М. : НОУ «Луч», 2002. – 80 с.
2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. – М., 2002. – 282 с.
3. Народно-певческое образование в России: проблемы и пути развития // Материалы Всероссийских научно-практических конференций 1995 года и педагогического семинара 1997 года / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – 140 с.
4. Шамина Л. В. Об искусстве народного пения. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли / Ред.-сост. В.А. Лапин. – Л., 1989. – 211 с.

ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А. КОРТО В СОВРЕМЕННОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

А. Н. Ткачева

*Ассистент,
Белгородский государственный
институт искусств и культуры,
г. Белгород, Россия*

Summary. The article deals with the most pressing problems of modern music education. The author suggests their decision through an appeal to the pedagogical heritage A. Korto. Considered a number of techniques aimed at universal, system-integrative development of pupils.

Keywords: Universal music education; pedagogical methodologies; universality of the music teacher; system-integrative learning.

Одной из наиболее острых проблем в современном профессиональном музыкальном образовании является несоответствие качества подготовки будущих специалистов условиям, диктуемым рынком труда. Образование в музыкальном вузе, как правило, направлено на подготовку специалистов узкого профиля, хорошо владеющих одним видом музыкальной деятельности. Такая установка на унификацию в настоящее время терпит серьезную критику со стороны многих видных ученых. «Особо следует выделить противоречие между необходимостью формирования из студента вуза специалиста высокой профессио-

нальной квалификации, являющего собой некую целостность, и раздробленностью отдельных составляющих процесса его подготовки на отдельные дисциплины», – пишет А. Ю. Галиченко [1, с. 75]. Всё большее число исследователей отмечают настоятельную необходимость в разноплановой и многофункциональной профессиональной подготовке музыкантов. Среди них О. Е. Плеханова, Е. М. Куроленко, Т. В. Луданова, О. В. Грибкова, Ю. А. Хорошилова и некоторые другие.

Современный рынок труда выдвигает перед молодыми специалистами целый спектр требований, удовлетворить которые может только высококвалифицированный профессионал, владеющий широким набором знаний, умений и навыков во многих областях музыкального искусства. Рынок труда требует от его участников некоей мобильности и универсальности. Необходима комплексная подготовка, которая позволила бы будущим специалистам заниматься различными видами профессиональной деятельности.

В педагогической практике традиции и инновации находятся в тесной взаимосвязи. Прогресс научной мысли невозможен без предварительного восприятия опыта предыдущих поколений. Так, обращение к творчеству выдающихся педагогов прошлого способно помочь решению некоторых проблем современного музыкального образования. К их числу необходимо отнести французского педагога и музыканта Альфреда Корто, профессиональная деятельность которого была связана со многими видами музыкального искусства.

А. Корто с равным успехом выступал в качестве дирижера, пианиста, редактора музыкальных произведений, сочетая практическую работу и публицистику. Ему принадлежит ряд работ в области истории и теории музыки, таких, как «Рациональные принципы фортепианной техники», «Аспекты Шопена», «Французская фортепианная музыка» (в трёх томах) и т. д. Во всех перечисленных амплуа – дирижёра, исполнителя-инструменталиста, педагога и методиста – Корто достиг успеха. Это обстоятельство позволяет трактовать его деятельность некую модель универсальной подготовки музыканта. Таким образом, фигура Корто может служить неким эталоном для современных учащихся-музыкантов.

Для понимания сути педагогических воззрений А. Корто остановимся на наиболее значимых. Одним из важнейших является *принцип опоры на художественную идею*, воплощающую смысл и сущность музыкального произведения. Другим основополагающим моментом в методике А. Корто является отождествление *связи интерпретации произведения и фундаментальных знаний о нем*, что предполагает

подробное, детальное и планомерное изучение музыкального произведения. Поэтому необходимо пристальное внимание педагога к процессу освоения учащимся нотного текста, в котором изначально автором заложен определенный образный строй, отраженный через использование определенного набора музыкально-изобразительных и выразительных средств. Известно, что подробный музыковедческий и исполнительский анализ студенты школы Корто проводили на страницах специальной анкеты. Используя разработанную им анкету как инструмент активизации творческих и интеллектуальных способностей учащихся, Корто уделял основное внимание выработке индивидуального, личностного отношения учащихся к исполняемому. Считая *развитие самостоятельности творческого мышления* учащегося приоритетным направлением подготовки, Корто побуждал их к поиску собственной трактовки произведения. «У исполнителя должны быть не только полны руки, но и полно сердце», – говорил он [4, с. 166].

Взгляды большинства выдающихся исполнителей совпадают со взглядами Корто относительно задач исполнителя по отношению к музыкальному произведению. Приведем, к примеру, мнение младшего современника Корто Вальтера Гизекинга. «В каждое значительное художественное произведение создатель вкладывает определенное выразительное содержание, которое интерпретатор призван воскресить и раскрыть. Решающими должны быть при воссоздании сочинения его выразительное содержание, облеченное композитором в художественную форму», – пишет он [2, с. 228]. Не утратили педагогические взгляды А. Корто своей актуальности и сегодня.

Обращение к педагогическим традициям А. Корто, на наш взгляд, должно быть реализовано и конкретизировано в определённых методологических подходах, ориентированных на универсальное, системно-интегративное развитие учащихся. Проведенное в данном направлении исследование позволило уточнить диапазон методов, позволяющих получить требуемый образовательный результат. К числу указанных методов можно отнести следующие:

1. Методы, ставящие во главу угла приобщение учащихся к приёмам и способам профессиональной деятельности, апробированной в практике мастеров исполнительского искусства.

2. Методы, включающие в себя в качестве базового компонента умственные действия учащегося, в частности, внутренние слуховые и «умозрительные» операции. Работа в «уме» существенно интеллектуализирует процессы освоения музыкального материала, наполняет

их смыслом, существенно повышает коэффициент полезного действия; аналогичные советы давались многими выдающимися мастерами музыкальной педагогики и исполнительства. Это, например, один из наиболее известных музыкальных педагогов А. Б. Гольденвейзер. В своем дневнике он писал: «Если серьёзные художники серьёзно подходят к вопросам, они неминуемо совпадают в выводах» [3, с. 200].

3. Методы, основанные на творческо-эвристических действиях. Практика Корто, педагога и музыканта-исполнителя, служила показательным примером действий такого рода.

Методы, основанные на приобщении учащихся к приемам и способам деятельности из примера мастеров музыкального искусства, подразумевают использование на уроке инструментального исполнительства, дирижёрского жеста и вокального интонирования, а также привлечение аудио- и видеозаписей шедевров мировой музыкальной классики в исполнении выдающихся музыкантов. Работа, направленная на широкое изучение методического наследия известных педагогов, а также на расширение общего и обогащение их профессионального кругозора учащихся должна проводиться регулярно на протяжении всего образовательного процесса. «Необходимо ... много знать, чтобы верно чувствовать», – пишет Е. Е. Нестеренко [5, с. 59].

Широкое применение на уроке методов, основанных на приоритетном значении мыслительных операций, как показало исследование, дает устойчивые результаты в отношении запоминания и осмысления нотного текста. К ним относится метод проучивания музыкального произведения без инструмента, сольфеджирование и тематический анализ материала на этапе предварительного ознакомления до первого проигрывания. Такая работа способствует развитию внутреннего слуха учащихся, обогащает внутренние музыкальные представления, от которых зависит успешность обучения в целом.

Творческо-эвристические методы нацелены на овладение учащимися умением самостоятельно выполнять каждый из этапов на пути решения ряда частных проблем, подчиненных одной ведущей – воплощению музыкального образа. Здесь важную роль играет принцип единства эмоционального отклика исполнителя и рационального осмысления музыкального произведения.

Таким образом, становится понятно, что педагогические установки Корто-педагога не только не потеряли своей значимости, но и могут служить определенным импульсом в определении путей разрешения сложившихся противоречий между реалиями современной действ-

вительности и качеством подготовки будущих специалистов в области музыкального искусства.

Библиографический список

1. Галиченко А. Ю. Проблемы реализации междисциплинарной интеграции в образовательном процессе вузов культуры и искусств // Интеграция образования. – Саранск, 2009. – № 2. – С. 75–79.
2. Гизекинг Вальтер. Статьи о пианистическом искусстве / Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Эдельман, ред. Л. Баренбойм. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 7. – 256 с.
3. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Благой Д. Д. – М. : Сов. комп. – 1969. – 265 с.
4. Корто А. О фортепианном искусстве. – М. : Классика XXI, 2005. – 252 с.
5. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии. – М. : Искусство, 1985. – 178 с.

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК РЕСУРС АДАПТАЦИИ

Е. А. Пальцева

*Аспирант,
Новосибирский государственный
технический университет,
г. Новосибирск, Россия*

Summary. The article considers the information culture, as a theoretical and practical problem, the relationship between the level of IK and success in the information society.

Keywords: information culture; adaptation; success.

Один из главных признаков перехода к информационному обществу выражается в том, что информационные взаимодействия выходят на передний план жизни и развития общества. Информатизация привела к коренным переменам, выдвинув на первое место деятельность, связанную с производством и потреблением информации. Теория коммуникации в свою очередь претерпевает серьезные изменения в связи с появлением новых информационных технологий передачи информации. В условиях развивающегося информационного общества информация занимает первые позиции в реестре социальных и личностных ценностей. Информация постепенно трансформировалась

в огромный и неистожимый ресурс, стала неотъемлемой частью жизни общества, насущной потребностью людей. Наряду с возросшей ролью социальной информации, усилилось и взаимодействие между личностью и информацией, причем именно в современном обществе особенно остро личность переживает как состояние информационного вакуума, так и переизбытка информации. Потребность личности в информации, умение ее получить, осознать, переработать – определяют успешность человека, его общественное положение, профессиональный рост, отражают способность личности к адаптации. Таким образом, потенциал адаптированности обеспечивает информационная культура, как личности, так и общества в целом.

Следует подчеркнуть, что под информационной культурой мы понимаем информационную компоненту человеческой культуры в целом, объективно характеризующую уровень всех осуществляемых в обществе информационных процессов и существующих информационных отношений. [2, с. 2–7].

Безусловно, информационная культура (ИК) личности напрямую зависит от уровня образования, интеллектуальной и ценностной составляющей, что выражается в разном уровне ИК. В то же время, современный человек, окруженный массой информации, должен обладать навыками, умениями и знаниями, необходимыми на всех уровнях, от самого низкого – бытового уровня ИК и до высочайшего уровня, позволяющего производить новую высокоинтеллектуальную информацию. Кроме того, в условиях постоянной конкурентной борьбы, ИК становится незаменимым инструментом и условием успешности.

Любая адаптивная деятельность по своей природе основана на социальной информации и отношении личности к ней, и, безусловно, процесс адаптации будет успешным тогда, когда субъект способен удовлетворить свои информационные потребности [1, с. 94–98].

Таким образом, изучение ИК как явления и пути ее повышения являются стратегическими задачами науки и образования современного общества.

Библиографический список

1. Ромм М. В. Адаптация личности в социуме: теоретическо-методологический аспект. – Новосибирск : Наука, 2002. – 274 с.
2. Семенюк Э. П. Информационная культура общества и прогресс информатики // НТИ. Сер.1. – 1994. – № 1.

План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Ирана, Казахстана, Польши, Узбекистана, Украины и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» (Прага) в 2014 году

20–21 октября 2014 г.

II международная научно-практическая конференция
«Трансформация духовно-нравственных процессов в современном обществе» (К-10.20.14)

25–26 октября 2014 г.

IV международная научно-практическая конференция
«Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов» (К-10.25.14)

28–29 октября 2014 г.

II международная научно-практическая конференция
«Социализация и воспитание подростков и молодежи в институтах общего и профессионального образования: теория и практика, содержание и технологии» (К-10.28.14)

1–2 ноября 2014 г.

IV международная научно-практическая конференция
«Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия» (К-11.01.14)

3–4 ноября 2014 г.

II международная научно-практическая конференция
«Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования» (К-11.03.14)

5–6 ноября 2014 г.

II международная научно-практическая конференция
«Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы» (К-11.05.14)

10–11 ноября 2014 г.

III международная научно-практическая конференция
«Дошкольное образование в стране и мире: исторический опыт, состояние и перспективы» (К-11.10.14)

15–16 ноября 2014 г.

II международная научно-практическая конференция
«Проблемы развития личности» (К-11.15.14)

20–21 ноября 2014 г.

IV международная научно-практическая конференция
**«Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель
современного образования»** (К-11.20.14)

25–26 ноября 2014 г.

III международная научно-практическая конференция
**«История, языки и культуры славянских народов:
от истоков к будущему»** (К-11.25.14)

1–2 декабря 2014 г.

IV международная научно-практическая конференция
**«Практика коммуникативного поведения в социально-
гуманитарных исследованиях»** (К-12.01.14)

3–4 декабря 2014 г.

Международная научно-практическая конференция
«Проблемы и перспективы развития экономики и управления»
(К-12.03.14)

5–6 декабря 2014 г.

III международная научно-практическая конференция
**«Актуальные вопросы теории и практики лингвострановедческой
лексикографии»** (К-12.05.14)

7–8 декабря 2014 г.

Международная научно-практическая конференция
«Безопасность человека и общества» (К-12.07.14)

Plan of the international conferences organized by Universities of Russia, Armenia, Azerbaijan, Belarus, Bulgaria, Iran, Kazakhstan, Poland, Uzbekistan, Ukraine and Czech Republic on the basis of Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» (Prague) in 2014

October, 20–21, 2014.

II international scientific conference

«Transformation of spiritual and moral processes in modern society»

(K-10.20.14)

October, 25–26, 2014.

IV international scientific conference

«Socio-economic, sociopolitical and sociocultural development of regions»

(K-10.25.14)

October, 28–29, 2014.

II international scientific conference

«Socialization and education

of teenagers and youth in institutes of the general and professional

education: theory and practice, contents and technologies» (K-10.28.14)

November, 1–2, 2014.

IV international scientific conference

«Religion – science – society: problems and prospects of interaction»

(K-11.01.14)

November, 3–4, 2014.

II international scientific conference

«Professionalism of a teacher in the information society:

formation and problems of improvement» (K-11.03.14)

November, 5–6, 2014.

II international scientific conference

«Current issues of social researches and social work» (K-11.05.14)

November, 10–11, 2014.

III international scientific conference

«Preschool education in a country and the world: historical experience,

state and prospects» (K-11.10.14)

November, 15–16, 2014.

II international scientific conference

«Problems of development of a personality» (K-11.15.14)

November, 20–21, 2014.

IV international scientific conference

«Preparing a competitive specialist as a purpose of modern education»

(K-11.20.14)

November, 25–26, 2014.

III international scientific conference

«History, languages and cultures of the Slavic peoples: from origins to the future» (K-11.25.14)

December, 1–2, 2014.

IV international scientific conference

«Practice of communicative behavior in social and humanitarian researches» (K-12.01.14)

December, 3–4, 2014.

II international scientific conference

«Problems and prospects of development of economy and management» (K-12.03.14)

December, 5–6, 2014.

III international scientific conference

«Topical issues of the theory and practice of lingvo cross-cultural lexicography» (K-12.05.14)

December, 7–8, 2014.

International scientific conference

«Safety of a person and society» (K-12.07.14)

ИНФОРМАЦИЯ О ЖУРНАЛАХ «СОЦИОСФЕРА» И «PARADIGMATA ROZNÁNÍ»

Научно-методический и теоретический журнал «СОЦИОСФЕРА» (ISSN 2078-7081) публикует научные статьи и методические разработки занятий и дополнительных мероприятий по социально-гуманитарным дисциплинам для профессиональной и общеобразовательной школы. Тематика журнала охватывает широкий спектр проблем. Принимаются материалы по философии, социологии, истории, культурологии, искусствоведению, филологии, психологии, педагогике, праву, экономике и другим социально-гуманитарным направлениям.

Журнал приглашает к сотрудничеству российских и зарубежных авторов и принимает для опубликования материалы на русском и английском языках. Полнотекстовые версии всех номеров журнала размещаются на сайте НИЦ «Социосфера», а также на сайтах Электронной научной библиотеки и Directory of open access journals.

Содержание журнала включает следующие разделы:

- Наука.
- В помощь преподавателю.
- В помощь учителю.
- В помощь соискателю.

Периодичность выпуска – 6 раз в год (февраль, апрель, июнь, август, октябрь, декабрь).

Главный редактор – Б. А. Дорошин, кандидат исторических наук, доцент.

Редакционная коллегия: Дорошина Илона Геннадьевна, кандидат психологических наук, доцент (ответственный за выпуск), Антипов Михаил Александрович, кандидат философских наук, доцент, Белолипецкий Владимир Викторович, кандидат исторических наук, доцент, Ефимова Диана Валерьевна, кандидат психологических наук, доцент, Кушаев Умиджон Рахимович, кандидат философских наук, Саратовцева Надежда Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент.

Международный редакционный совет: Арабаджийски Николай, PhD., профессор (экономика – София, Болгария), Берберян Ася Суреновна, доктор психологических наук, профессор (Ереван, Армения), Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, (Москва, Россия), Волков Сергей Николаевич, доктор философских наук, профессор (Пенза, Россия), Голандам Араш Карим, доцент (филология – Решт, Иран), Гончаров Вадим Николаевич, доктор философских наук,

доцент (Ставрополь, Россия), Гринин Леонид Ефимович, доктор философских наук, академик РАЕН (Волгоград, Россия), Исламов Захиджан Махмудович, доктор филологических наук, профессор (Ташкент, Узбекистан), Кашпарова Ева, PhD. (социология – Прага, Чехия), Кондрашин Виктор Викторович, доктор исторических наук, профессор (Пенза, Россия), Минияров Валерий Максимович, доктор педагогических наук, профессор (Самара, Россия), Мохначева Марина Петровна, доктор исторических наук, профессор (Москва, Россия), Насимов Мурат Орленбаевич, кандидат политических наук, (г. Кызылорда, Казахстан), Сапик Мирослав, PhD., доцент (философия – Колин, Чехия), Сердобинцева Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор (Пенза, Россия), Танцошова Джудита, PhD. профессор (экономика – Братислава, Словакия), Христова Наталия Цветанова, PhD., профессор (история – София, Болгария), Хрусталькова Наталья Александровна, доктор педагогических наук, профессор (Пенза, Россия), Цибак Любош, PhD., MBA (экономика – Братислава, Словакия).

Чешский научный журнал «**PARADIGMATA POZNÁNÍ**» (Парадигмы познания) (ISSN 2336-2642) публикует научные статьи, теоретические обзоры и результаты эмпирических исследований, отзывы на книги, статьи, диссертации, рецензии, отчеты о научных мероприятиях по социально-гуманитарным, техническим и естественно-научным дисциплинам. Тематика журнала охватывает широкий спектр проблем.

Журнал приглашает к сотрудничеству российских и зарубежных авторов и принимает для опубликования материалы на чешском, английском и русском языках. Полнотекстовые версии всех номеров журнала размещаются на сайте НИЦ «Социосфера» <http://sociosphera.com>, на сайте Электронной научной библиотеки по адресу <http://elibrary.ru>, а также на сайте Directory of open access journals по адресу <http://www.doaj.org>.

Содержание журнала включает следующие разделы:

- Теория и анализ.
- Эмпирические и прикладные исследования.
- Обзоры, рецензии и отзывы.
- Научная жизнь.

Периодичность выпуска – 4 номера в год (февраль, май, август, ноябрь).

Главный редактор – Дорошина Илона Геннадьевна,
кандидат психологических наук, доцент

Заместитель главного редактора – Кушаев Умиджон Рахимович,
кандидат философских наук.

Редакционная коллегия: Абдуллаев Равшан Вахидович, доктор экономических наук, профессор (Ташкент, Узбекистан), Бойцов Виктор, DrSc., профессор (информационные системы – Рига, Латвия), Бушина Филип, PhD., MBA (экономика – Колин, Чехия), Вернигора Александр Николаевич, кандидат биологических наук, доцент (Пенза, Россия), Девятых Сергей Юрьевич, кандидат психологических наук, доцент (Витебск, Беларусь), Замаровский Петер, RNDr. (естественные науки – Прага, Чехия), Ивановска Божена, PhD. (социология – Варшава, Польша), Кашпарова Ева, PhD. (социология – Прага, Чехия), Крейчова Ленка, PhD. (психология – Прага, Чехия), Кобец Петр Николаевич, доктор юридических наук, профессор (Москва, Россия), Коротаев Андрей Витальевич, доктор исторических наук, профессор (Москва, Россия), Кэмп Марианне, PhD., доцент, (история – Вайоминг, США), Лидяк Ян, PhD., профессор (международные отношения – Колин, Чехия), Митюков Николай Витальевич, доктор технических наук, профессор (Ижевск, Россия), Сапик Мирослав, PhD., доцент (философия – Колин, Чехия), Сигмунд Томаш, PhD. (философия – Прага, Чехия), Сзуппе Мария, PhD. (история – Иври-сюр-Сен, Франция), Танцошова Джудита, PhD., профессор (экономика – Братислава, Словакия), Хаджкова Ванда, DrPaed., доцент (педагогика – Прага, Чехия), Хайруллина Нурсафа Гафуровна, доктор социологических наук, профессор (Тюмень, Россия).

**Требования к оформлению материалов,
отправляемых в журналы
«Социосфера» и «Paradigmata poznání»**

Материалы представляются в электронном виде на e-mail sociosphere@yandex.ru. Каждая статья должна иметь УДК (см. www.vak-journal.ru/spravochnikudc/; www.jscc.ru/informat/grnti/index.shtml). Формат страницы А4 (210 x 297 мм). Поля: верхнее, нижнее и правое – 2 см, левое – 3 см; интервал полуторный; отступ – 1,25; размер (кегель) – 14; тип – Times New Roman, стиль – Обычный. Название жирным шрифтом, выравнивание по центру. На второй строчке печатаются инициалы и фамилия автора(ов), выравнивание по центру. На третьей строчке – полное название организации, город, страна, выравнивание по центру. В

статьях методического характера следует указать дисциплину и специальность учащихся, для которых эти материалы разработаны. После пропущенной строки печатается название на английском языке. На следующей строке фамилия авторов на английском. Далее название организации, город и страна на английском языке. После пропущенной строки следует аннотация (3–4 предложения) и ключевые слова на английском языке. После пропущенной строки печатается текст статьи. Графики, рисунки, таблицы вставляются, как внедренный объект должны входить в общий объем тезисов. Номера библиографических ссылок в тексте даются в квадратных скобках, а их список – в конце текста со сплошной нумерацией. Ссылки расставляются вручную. Объем представляемого к публикации материала (сообщения, статьи) может составлять 4–25 страниц. Заявка располагается после текста статьи и не учитывается при подсчете объема публикации.

Имя файла, отправляемого по e-mail,
для журнала «Социосфера»

соответствует фамилии и инициалам первого автора, например: **Петров ИВ** или **German P**. Оплаченная квитанция присылается в отсканированном виде и должна называться, соответственно **Петров ИВ квитанция** или **German P receipt**.

для журнала «Paradigmata poznání» файл со статьей – **PP-Петров ИВ** или **PP-German P**, квитанция – **PP-Петров ИВ квитанция** или **PP-German P receipt**.

Материалы должны быть подготовлены в текстовом редакторе Microsoft Word, тщательно выверены и отредактированы.

INFORMATION ABOUT THE JOURNALS «SOCIOSPHERE» AND «PARADIGMATA POZNÁNÍ»

Methodological and theoretical journal «**SOCIOSPHERE**» (ISSN 2078-7081) publishes scientific articles and methodological books for lessons and complementary activities at social-humanitarian disciplines for professional and comprehensive schools. Themes of journal cover a wide range of problems. Materials about philosophy, sociology, history, culturology, study of art, philology, psychology, pedagogy, law, economics and other social-humanitarian areas are accepted.

The journal invites to cooperation Russian and foreign authors and accepts materials in Russian and English languages for publication. Fulltext versions of all issues of journal will be placed on the website of Scientific Publishing Center «Sociosphere» <http://sociosphera.com> and on the website of Electronic research library at <http://elibrary.ru> and also on the website of Directory of open access journals at <http://www.doaj.org>.

The content of journal has following parts:

- Science.
- In the help to a higher school teacher.
- In the help to a teachers.
- In the help to a competitor.

Periodicity of journal – 6 issues in a year (February, April, June, August, October, December).

Editor-in-Chief – Boris Doroshin,

Candidate of Historical Sciences, assistant professor

Editorial board

Ilona G. Doroshina, Candidate of Psychological Sciences, assistant professor (responsible for release), Michail A. Antipov, Candidate of Philosophical Sciences, assistant professor, Vladimar V. Belolipeckiy, Candidate of Historical Sciences, assistant professor, Diana V. Efimova, Candidate of Psychological Sciences, assistant professor, Umidjon R. Kushaev, Candidate of Philosophical Sciences, Nadezhda V. Saratovceva, Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor.

The International editorial council

Nikolay Arabadzhiiski, Ph.D, professor (Economics – Sofia, Bulgaria), Alla Yu. Bolshakova, Doctor of Philological Sciences, professor (Moscow, Russia), Asya S. Berberyan, Doctor of Psychological Sciences,

professor (Erevan, Armenia), Sergey N. Volkov, Doctor of Philosophy, professor (Penza, Russia), Arash K. Golandam, assistant professor (Philology – Rasht, Iran), Vadim N. Goncharov, Doctor of Philosophy, assistant professor (Stavropol, Russia), Leonid E. Grinin, Doctor of Philosophy, academician of RANS (Volgograd, Russia), Zahidzhan M. Islamov, Doctor of Philological Sciences, professor (Tashkent, Uzbekistan), Eva Kashparova, Ph.D. (Sociology – Prague, Czech Republic), Natalia. Ts. Khris-tova, Ph.D, professor (History – Sofia, Bulgaria), Viktor V. Kondrashin, Doctor of Historical Sciences, professor (Penza, Russia), Valeriy M. Mini-yarov, Doctor of Pedagogical Sciences, professor (Samara, Russia), Marina P. Mokhnacheva, Doctor of Historical Sciences, professor (Moscow, Rus-sia), Murat O. Nasimov, Candidate of Political Sciences (Kyzylorda, Ka-zakhstan), Miroslav Sapik, Ph.D, assistant professor (Philosophy – Kolin, Czech Republic), Elena N. Serdobintseva, Doctor of Philological Sciences, professor (Moscow, Russia), Judita Tancoshova, Ph.D, professor (Econom-ics – Bratislava, Slovakia), Natalia A. Hrustalkova, Doctor of Pedagogical Sciences, professor (Penza, Russia), Lubosh Cibak, Ph.D, MBA (Econom-ics – Bratislava, Slovakia).

Czech science journal «**PARADIGMATA POZNÁNÍ**» (ISSN 2336-2642) publishes research papers, theoretical surveys and results of empirical studies, reviews for books, articles, dissertations, reviews, reports about scientific events at social-humanitarian, technical and natural-scientific disciplines. Themes of journal cover a wide range of problems.

The journal invites to cooperation Russian and foreign authors and accepts materials in Russian and English languages for publication. Fulltext versions of all issues of journal will be placed on the website of Scientific Publishing Center «Sociosphere» <http://sociosphera.com> and on the web-site of Electronic research library at <http://elibrary.ru> and also on the web-site of Directory of open access journals at <http://www.doaj.org>.

The content of journal has following parts:

1. Theory and analyses.
2. Empirical and applied studies.
3. Surveys, reviews and comments.
4. Science life.

Periodicity of journal – 4 issues in a year (February, May, August, November).

Editor-in-Chief – Ilona G. Doroshina,
candidate of psychological sciences, assistant professor

Deputy Editor-in-Chief – Umidjon R. Kushaev, PhD. (philosophy),

International editorial board

Ravshan V. Abdullaev, doctor of economic sciences, professor (Tashkent, Uzbekistan), Victor Boicov, DrSc., professor (Information Systems – Riga, Latvia), Phillip Bushina, Ph.D., MBA (Economics – Colin, Czech Republic), Aleksandr N. Vernigora, candidate of biological sciences, assistant professor (Penza, Russia), Sergey Yu. Devyatych, candidate of psychological sciences, assistant professor (Vitebsk, Belarus), Bozhena Ivanovska, Ph.D. (Sociology – Warsaw, Poland), Vanda Hajkova, DrPaed., associate professor (Education – Prague, Czech Republic), Eva Kashparova, Ph.D. (Sociology – Prague, Czech Republic), Nursafa G. Khayrullina, doctor of sociological sciences, professor (Tyumen, Russia), Lenka Krejcova, Ph.D. (Psychology – Prague, Czech Republic), Petr N. Kobets, doctor of law, professor (Moscow, Russia), Andrey V. Korotaev, doctor of history, professor (Moscow, Russia), Marianne Kamp, Ph.D, associate professor (History – Wyoming, USA), Jan Lidyak, Ph.D. professor (Political science – Colin, Czech Republic), Nikolay V. Mityukov, doctor of technical sciences, professor (Izhevsk, Russia), Miroslav Sapik, Ph.D. associate professor (Philosophy – Kolin, Czech Republic), Tomash Sigmund, Ph.D. (Philosophy – Prague, Czech Republic), Mariya Szuppe, Ph.D. (History – Ivry-sur-Seine, France), Judita Tancoshova, Ph.D, professor (Economics – Bratislava, Slovakia), Peter Zamarovsky, RNDr. (Nature Sciences – Prague, Czech Republic).

Guidelines for publications sent to the journals «Sociosphere» and «Paradigmata poznání»

Articles are to be sent in electronic format to e-mail: sociosphere@yandex.ru or sociosfera@seznam.cz. Each article should have a UDC. Page format: A4 (210x297mm). Margins: top, bottom, right – 2cm, left – 3cm. The text should be typed in 14 point font Times New Roman, 1.5 spaced, indented line – 1.25, Normal style. The title is typed in central alignment. The second line comprises the initials and the family name of the author(s); central alignment. The third line comprises the name of the organization, city, country; central alignment. The methodical articles should indicate discipline and specialization of students for which

these materials are developed. After a blank line the name of the article in English is printed. On the next line the name of the authors in English is printed. Next line name of the work place, city and country in English. After one line space comes the abstract in English (3–4 sentences) and a list of key words in English. The text itself is typed after one line space. Graphs, figures, charts are included in the body of the article and count in its total volume. References should be given in square brackets. Bibliography comes after the text as a numbered list, in alphabetical order, one item per number. References should be inserted manually. Footnotes are not acceptable. The size of the article is 4–25 pages. The registration form is placed after the text of the article and is not included in its total volume.

The name of the file

for the journal «Sociosphere» – family name and initials of the first author, for example: **German P**. The payment confirmation should be scanned and e-mailed, it should be entitled, for example **German P receipt**;

for the journal «Paradigmata poznání» – the file with an article – **PP-German P**, the payment confirmation – **PP-German P receipt**.

Materials should be prepared in Microsoft Word, thoroughly proof-read and edited.

**Образец оформления статьи для журналов
«Социосфера» и «Paradigmata poznání»**

**Sample of articles for journals
«Sociosphere» and «Paradigmata poznání»**

УДК 94(470)»17/18»

Культура г. Семиреченска в XIX веке

И. И. Иванов, кандидат исторических наук, доцент,

В. В. Петров, аспирант

Семиреченский институт экономики и права, г. Семиреченск,

Н-ский край, Россия

Culture in Semirechensk in the XIX century

I. I. Ivanov, candidate of historical sciences, assistant professor;

V. V. Petrov, postgraduate student

Semirechensk Institute of Economics and Law, Semirechensk,

N-sk region, Russia

Summary. This article observes the periodicals of Semirechensk as written historical sources for its socio-economical history. Complex of publications in these periodicals are systematized depending on the latitude coverage and depth of analysis is described in these problems.

Keywords: local history; socio-economic history; periodicals.

Некоторые аспекты социально-экономического развития г. Семиреченска в XVIII–XIX вв. получили достаточно широкое освещение в местных периодических изданиях. В связи с этим представляется актуальным произ-

вести обобщение и систематизацию всех сохранившихся в них публикаций по данной проблематике. Некоторую часть из них включил в источниковую базу своего исследования Г. В. Нефедов [2, с. 7–8]. ...

Библиографический список

1. Богданов К. Ф. Из архивной старины. Материалы для истории местного края // Семиреченские ведомости. – 1911. – № 95.
2. Нефедов Г. В. Город-крепость Семиреченск. – М. : Издательство «Наука», 1979.
3. Рубанов А. Л. Очерки по истории Семиреченского края // История г. Семиреченска. URL: <http://semirechensk-history.ru/ocherki> (дата обращения: 20.04.2011).
4. Семенихин Р. С. Семиреченск // Города России. Словарь-справочник. В 3-х т. / Гл. ред. Т. П. Петров – СПб. : Новая энциклопедия, 1991. – Т. 3. – С. 67–68.
5. Johnson P. Local history in the Russian Empire, the post-reform period. – New York. : H-Studies, 2001. – 230 p.

Сведения об авторе

Фамилия

Имя

Отчество

Ученая степень, специальность

Ученое звание

Место работы

Должность

Домашний адрес

Домашний или сотовый телефон

E-mail

Научные интересы

Согласен с публикацией статьи на сайте до выхода журнала из печати?

Да/нет (оставить нужное)

**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- ✓ учебные пособия,
- ✓ авторефераты,
- ✓ диссертации,
- ✓ монографии,
- ✓ книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии

(в выходных данных издания будет значиться –

Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)

или в России

(в выходных данных издания будет значиться –

Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- Редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок) – 50 рублей за 1 страницу*.
- Изготовление оригинал-макета – 30 рублей за 1 страницу.
- Дизайн обложки – 500 рублей.
- Печать тиража в типографии – по договоренности.

Данные виды работ могут быть осуществлены как отдельно, так и комплексно.

Полный пакет услуг «**Премиум**» включает:

- редактирование и корректуру текста,
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- печать мягкой цветной обложки,
- печать тиража в типографии,
- присвоение ISBN,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору по почте.

Тираж	Цена в рублях за количество страниц				
	50 стр.	100 стр.	150 стр.	200 стр.	250 стр.
50 экз.	7900	12000	15800	19800	24000
100 экз.	10800	15700	20300	25200	30000
150 экз.	14000	20300	25800	32300	38200
200 экз.	17200	25000	31600	39500	46400

* **Формат страницы** А4 (210х297 мм). Поля: левое – 3 см; остальные – 2 см; интервал 1,5; отступ 1,25; размер (кегель) – 14; тип – Times New Roman.

Тираж включает экземпляры, подлежащие обязательной отсылке в ведущие библиотеки Чехии (5 штук) или в Российскую книжную палату (16 штук).

Другие варианты будут рассмотрены в индивидуальном порядке.

**PUBLISHING SERVICES OF THE SCIENCE PUBLISHING
CENTRE «SOCIOSPHERE» – VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM
«SOCIOFÉRA-CZ»**

The science publishing centre «Sociosphere» offers cooperation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- ✓ training manuals;
- ✓ autoabstracts;
- ✓ dissertations;
- ✓ monographs;
- ✓ books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic
(in the output of the publication will be registered)

Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»

or in Russia

(in the output of the publication will be registered)

Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors) – 1,1 € per 1 page*.
- Making an artwork – 0,7 € per 1 page.
- Cover design – 11,1 €.
- Print circulation in typography is by arrangement.

These types of work can be carried out individually or in a complex.

«Premium» package includes:

- editing and proofreading of the text;
- production of an artwork;
- cover design;
- printing coloured flexicover;
- printing copies in printing office;
- ISBN assignment;
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic;
- sending books to the author by the post.

Quantity	Price in € for the number of pages				
	50 pages	100 pages	150 pages	200 pages	250 pages
50 copies	176	267	351	440	533
100 copies	240	349	451	560	667
150 copies	311	451	573	718	849
200 copies	382	556	702	878	1031

* Page size A4 (210 x 297 mm). Margins: left – 3 cm, the others – 2 cm; 1.5 spacing; indentation 1.25; size (font size) – 14; type – Times New Roman.

Circulation includes copies, which are obligatory delivered to the leading libraries of the Czech Republic (5 items) or to Russian Central Institute of Bibliography (16 items).

Other options will be considered on an individual basis. For questions and requests you can contact us by e-mail sociosphere@yandex.ru.

Science Publishing Center «Sociosphere-CZ»
Belarusian State Academy of Music
New Bulgarian University
Penza State Technological University
Tashkent Islamic University

**TRADITIONAL AND MODERN CULTURE: HISTORY,
ACTUAL SITUATION, PROSPECTS**

Materials of the IV international scientific conference
on September 20–11, 2014

Editor – **V. V. Myakota**
Corrector – **J. V. Kuznetsova**
The original layout – **M. M. Zarifov**
Cover design – **Y. N. Bannikova**

Signed in print 11.10.2014. 60x84/16 format.
Writing white paper. Publisher's sheets 11,0.
100 copies.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika.
Tel. +420608343967,
web site: <http://sociosfera.com>,
e-mail: sociosfera@seznam.cz