

№ 3 (42) 2021



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ  
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.  
Издается с 2008 года

## СОДЕРЖАНИЕ

### Культурные процессы и явления

**Севостьянов Д. А.**

Универсалии культуры как основа культурологического знания ..... 5

**Мальшина Н. А., Каменская И. В.**

Формирование институциональной среды индустрии культуры  
в регионах России ..... 13

**Марков А. В.**

Особенности анимационной репрезентации ценностно-  
творческого отношения В. Э. Мейерхольда к прошлому  
в фильме А. Ю. Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”» ..... 25

**Скоробогачева Е. А., Чичварина О. Г.**

Проблематика гротеска в творчестве Е. А. Кибрика  
конца 1930-х годов (литографии и акварели к сборнику рассказов  
М. Зощенко «Уважаемые люди») ..... 35

**Мысовских Л. О.**

Роль социалистического реализма в формировании  
советского балета 20–30-х годов XX века ..... 45

**Романенко М. А.**

Диалектика прошлого и будущего в утопическом кинодискурсе  
(на примере творчества Э. Рязанова) ..... 57

## Литературоведение

### **Фёдорова Е. А.**

Идея спасения и национальные традиции в романах  
Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского ..... 67

### **Зайцева С. А.**

Особенности рецепции прозы 20-х годов XX столетия  
в творчестве Сергея Довлатова ..... 77

## Социально-культурная деятельность и образование

### **Суминова Т. Н.**

Арт-менеджмент как креативная практика  
социально-культурной деятельности ..... 89

### **Секретова Л. В.**

Клубные объединения молодёжи в современном пространстве  
индустрии досуга: опыт студенческого моделирования ..... 97

### **Колесова И. С.**

Организация хореографических фестивалей и конкурсов  
для лиц пожилого возраста ..... 107

### **Тараторин Е. В., Якушкина Г. В.**

Приёмы театрализации в условиях дистанционного обучения ..... 114

### **Лоханина М. Е.**

Оценка профессиональных компетенций  
у педагогов-хореографов ..... 127

### **Колосова Е. А., Березина А. В.**

Чтение современных российских детей и подростков:  
гендерный аспект ..... 133

№ 3 (42) 2021



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR  
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.

Published since 2008

## CONTENTS

### Cultural Processes and Phenomena

**Sevostyanov Dmitry A.**

Universals of culture as the basis of cultural knowledge ..... 5

**Malshina Natalia A., Kamenskaya Irina V.**

Formation of the institutional environment of the cultural industry  
in the regions of the Russian Federation ..... 13

**Markov Alexander V.**

Features of the animation representation of V. E. Meyerhold's  
value-creative attitude to the past in A. Yu. Khrzhanovsky's film  
"The Nose, or the Conspiracy of "not like" ..... 25

**Skorobogacheva Ekaterina A., Chichvarina Olga G.**

The problems of the grotesque in the works of E. A. Kibrik  
of the late 1930th (lithographs and watercolors for the collection  
of stories by M. Zoshchenko "Dear people") ..... 35

**Mysovskikh Lev O.**

The role of socialist realism in the formation of Soviet ballet  
in the 20–30th of the twentieth century ..... 45

**Romanenko Maxim A.**

Dialectics of the past and the future in the utopian film discourse  
on the example of the creation of E. Ryazanov ..... 57

## Literary Studies

### **Fedorova Elena A.**

The idea of salvation and national traditions in the novels  
of N. A. Nekrasov and F. M. Dostoevsky ..... 67

### **Zaytseva Svetlana A.**

Features of the reception of prose of the 20th of the twentieth century  
in the work of Sergei Dovlatov ..... 77

## Social and Cultural Activity and Education

### **Suminova Tatyana N.**

Art-management as a creative practice of social and cultural activity ..... 89

### **Sekretova Lyudmila V.**

Youth club associations in the modern space of the leisure industry:  
the experience of student modeling ..... 97

### **Kolesova Irina S.**

Organization of choreographic festivals and competitions for the elderly ..... 107

### **Taratorin Evgeny V., Yakushkina Galina V.**

Staging techniques in the context of distance learning ..... 114

### **Lokhanina Maria E.**

Assessment of professional competencies  
among teachers-choreographers ..... 127

### **Kolosova Elena A., Berezina Alexandra V.**

Reading of modern Russian children and adolescents: gender aspect ..... 133

---

---

# КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

## УНИВЕРСАЛИИ КУЛЬТУРЫ КАК ОСНОВА КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

УДК 130.2

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-5-12>

**Дмитрий Анатольевич СЕВОСТЬЯНОВ,**

доктор философских наук, доцент кафедры государственного и муниципального администрирования Новосибирского государственного аграрного университета, Новосибирск, Россия, e-mail: [dimasev@ngs.ru](mailto:dimasev@ngs.ru)

*Аннотация:* В статье анализируются универсалии культуры как явление, свойства, которыми должна обладать универсалия культуры. Первое такое свойство – именно универсальность. Иначе говоря, универсалией культуры может называться элемент культуры, представленный у всех народов и во все времена. Это особенно важно, поскольку многие современные авторы называют универсалиями культурные явления, в действительности вовсе не обладающие универсальностью. Например, в качестве универсалий культуры представляют культурные явления, присущие только современности, но неизвестные в ближайшем или отдалённом прошлом. Второе свойство – универсалия культуры должна обладать внекультурными корнями, то есть некоторыми физическими, физиологическими либо поведенческими предпосылками. Третье свойство – универсалия культуры должна иметь большое общественное значение. Четвёртое свойство – универсалия культуры должна обладать феноменологичностью, то есть быть результатом преломления внекультурных предпосылок через человеческое сознание. Наконец, пятое свойство – универсалия культуры изменчива, адаптивна, что и делает возможным её востребованность в самых разных обществах. Вместе с тем, существенно изменяясь, универсалия культуры должна сохранять свою идентичность. Изучение свойств универсалий культуры является неотъемлемой частью образовательного контента при преподавании культурологии.

*Ключевые слова:* культурология, универсалия культуры, свойства универсалии культуры, внекультурные корни универсалии культуры.

*Для цитирования:* Севостьянов Д. А. Универсалии культуры как основа культурологического знания // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 5–12. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-5-12>

## UNIVERSALS OF CULTURE AS THE BASIS OF CULTURAL KNOWLEDGE

**Dmitry A. Sevostyanov**, DPhil, Associate Professor at the Department of State and Municipal Administration, the Novosibirsk State Agrarian University, Novosibirsk, Russia, e-mail: [dimasev@ngs.ru](mailto:dimasev@ngs.ru)

*Abstract:* The article analyzes the universals of culture as a phenomenon. The properties that a universal culture should possess are analyzed. The first such property is universality. In other words, the universal of culture can be called an element of culture, represented by all peoples and at all times. This is especially important, since many modern authors call cultural phenomena universals, which in fact do not have universality at all. For example, cultural phenomena inherent only in modernity, but unknown in the near or distant past, are represented as universals of culture. The second property is that the universal culture must have extra-cultural roots, that is, some physical, physiological or behavioral prerequisites. The third property is that the universal culture should have great social significance. The fourth property is that the universal of culture must have phenomenology, that is, it must be the result of the refraction of extra-cultural prerequisites through human consciousness. Finally, the fifth property is that the universal of culture is changeable, adaptive, which makes it possible for it to be in demand in a variety of societies. At the same time, significantly changing, the universal of culture must preserve its identity. The study of the properties of cultural universals is an integral part of the educational content when teaching cultural studies.

*Keywords:* cultural studies, universal culture, properties of the universal culture, extra-cultural roots of the universal culture.

*For citation:* Sevostyanov D. A. Universals of culture as the basis of cultural knowledge. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 5–12. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-5-12>

### Введение

В настоящее время универсалии культуры в различных их конкретных проявлениях не перестают привлекать к себе внимание исследователей. Встречаются и работы, в которых анализируется само содержание понятия «универсалия культуры» [12; 15]. И если Дж. П. Мердок, один из авторов самой идеи обособления культурных универсалий, писал, что настоящие культурные универсалии исключительно редки [10], то, судя по современному состоянию вопроса, может сложиться впечатление, что универсалии культуры, напротив, на удивление многочисленны. Самые неожиданные вещи, по мнению различных авторов, порой приобретают статус универсалий культуры.

Универсалии культуры сами по себе важны уже тем, что их исследование, по-видимому, составляет стержень культурологического знания. В связи с этим возникает необходимость определиться с тем, что может, а что не может быть отнесено к универсалиям культуры.

Прежде всего следует обратиться к определениям универсалии культуры. Например, в трактовке П.С. Гуревича универсалии культуры представляются как «базовые значения, черты, способы миропостижения, которые обнару-

живаются в отдельных культурах» [2, с. 588]. Данное определение страдает определённой неполнотой: так, например, в отдельных культурах универсалии обнаруживаются, но такой подход не препятствует тому, чтобы универсалии и не *обнаруживались*. К. Г. Исупов обозначает универсалии культуры как «общечеловеческие репрезентации культурного опыта и деятельности, символически отражённые в эйдетической памяти, образно-мировоззренческих конструкциях, этимологических ценностях языка, “имажах” искусства и словесности» [4, с. 242–243]. Далее он пишет: «Совокупность универсалий образует словарь-symbolarium с правилами сочетания элементов (парадигматика и синтагматика), даёт меру валентности смысловых скрещений (в режимах национального варьирования основного мифа) и определяет работу механизмов образных и обрядово-жестовых репрезентаций (прагматика)» [4, с. 242–243]. Нетрудно заметить, что это последнее определение наполнено смысловыми конструкциями, понятными, по-видимому, в основном только их автору. Анализируя точку зрения Дж. П. Мердока, который известен как основоположник самой идеи обособления культурных универсалий, мы обнаруживаем обозначенное им главнейшее свойство универсалий культуры: *они встречаются во всех существующих и когда-либо существовавших культурных сообществах* [10]. Иначе говоря, чтобы некоторый феномен в рамках культуры мог быть назван культурной универсалией, он должен быть тотально распространён как в пространственном измерении культуры (охватывая все одновременно существующие культурные сообщества), так и во временном её измерении.

### **«Универсальность» универсалий культуры**

Чтобы избежать понятийной и терминологической путаницы применительно к универсалиям культуры, следует выделить определяющие признаки, позволяющими судить о том, что наблюдаемое нами явление может быть обозначено именно так. Эти непременно взаимосвязанные друг с другом признаки должны давать возможность отсеять явления, причисленные к данной категории необоснованно или просто случайно. Приходится извиниться перед читателем за тавтологию, но первым и важнейшим свойством любой универсалии культуры может быть названа уже упоминавшаяся выше её *универсальность*. Иначе говоря, универсалия культуры, чтобы данное явление можно было так обозначать, должна быть присуща всем ныне существующим и ранее существовавшим культурам, буквально всем без изъятия.

В качестве примера можно привести такое явление, как брак: несмотря на всё обилие нынешних и прежних форм брака, сам институт брака, как объединение сексуальных и хозяйственных отношений, свойственен всем известным культурам. Брак именно как универсалию культуры рассматривали такие известные авторы, как, например, уже упоминавшийся

Дж. П. Мердок и Б. Малиновский [9, с. 54]. Приведём и другой пример: в качестве универсалии культуры может рассматриваться музыка [3]. И в отношении музыки такая квалификация вполне справедлива; в тех или иных, хотя бы синкретических и примитивных формах, она также распространена решительно во всех культурах.

Однако можно привести и другие, противоположные примеры: некоторые авторы относят к универсалиям культуры, например, музей [5] или даже рекламу [6]. При всём уважении к статусу и культурной роли музеев, мы наверняка найдём множество культур, в которых никаких музеев нет, не было и быть не могло. Что же касается рекламы, то, хотя она и проникла поистине во все уголки жизни современного человека, сама по себе она явление достаточно недавнее.

В связи с таким произвольно расширенным толкованием понятия «универсалия культуры» появляются некоторые видоизменённые его формулировки, по факту лишаящие универсалию культуры универсальности. Сюда относятся, например, «универсалии *современной* культуры» [18], «культурная универсалия *современности*», в качестве которой предлагается рассматривать бренд [1], и даже «мировоззренческие универсалии украинской художественной культуры». В этом последнем случае имеется в виду, что «при условии выхода украинской культуры на уровень мирового развития, её архетипы могут трансформироваться в общекультурные универсалии» [13, с. 120]. То, что некая культурная сущность, возможно, *станет* когда-то культурной универсалией, есть оксюморон. Все универсалии культуры, достойные данного наименования, существуют уже сейчас, и более того – прослеживаются от самых истоков человеческой культуры. Трактовать универсалию культуры как-то иначе – значит подвергать данное понятие недопустимому размыванию.

### **Внекультурный базис универсалии культуры**

Другой представленный здесь признак культурных универсалий был выявлен в ходе сравнительного исследования универсалий культуры и при традиционном подходе к универсалиям культуры обыкновенно не рассматривается. Данный признак заключается в том, что каждая такая универсалия должна иметь некоторую исходную базу (предпосылку), находящуюся за пределами собственно человеческой культуры. Эти предпосылки могут быть физическими, физиологическими либо поведенческими (последнее – в том случае, когда той или иной универсалии культуры предшествует некоторая модель поведения в животном мире). В этом, собственно, и состоит залог всеобщности культурных универсалий. Здесь можно привести немало примеров.

Так, выше уже упоминалась такая универсалия культуры, как брак [11], – упорядоченная форма сексуальных отношений, выступающая в единстве



с хозяйственными отношениями и предусматривающая рождение и воспитание потомства. Разумеется, говорить о хозяйственных отношениях в собственном смысле этого слова мы можем, по-видимому, только применительно именно к людям; но при этом нельзя сказать, что подобные отношения совершенно чужды животному миру. Пара птиц, совместно строящая гнездо, а затем совместно же высиживающая и выкармливающая птенцов, представляет собой несомненный прообраз хозяйственных отношений в человеческом браке. Итак, хотя брак есть несомненная универсалия культуры, корни этой универсалии могут быть обнаружены в брачном поведении, практикуемом в животном мире.

Другой известной универсалией культуры, безусловно, является игра. Игра в этом качестве в своё время была описана весьма исчерпывающим образом Йоханом Хейзингой [16]. Игра, в представлении Хейзинги, является единственным свободным видом человеческой деятельности, в котором удовлетворение от деятельности находится не во внешней цели, а в деятельности как таковой. Однако игра сама по себе старше человеческого рода. Животные играли и до появления человека. Но при этом игра востребована для того, чтобы обучаться. Человек, обладающий наиболее гибким поведением, уделяет в своей деятельности игре, по сравнению с другими живыми существами, самое значительное место. И тем не менее игра сохраняет свои внекультурные и внечеловеческие корни, а именно – поведенческие предпосылки, присущие представителям животного мира.

Возьмём в качестве примера ещё такую культурную универсалию, как праздник. Конечно, праздник (а вернее сказать, празднество) имеет много общего с игрой. Однако праздник сродни не только игре. Праздники, отмечаемые раз за разом в определённые дни года, имеют привязку к календарю, точнее, сами являются значимыми событиями, разделяющими на части календарный год, структурирующими его. Но ведь календарь имеет под собой вполне конкретные физические, астрономические основания; он отображает вращение Земли вокруг Солнца, прохождение Солнца через зодиакальные созвездия, а в распорядке календарных праздников запечатлены природные события, имеющие ярко выраженное хозяйственное значение: например, первые всходы растений. Тем самым и у праздника как универсалии культуры обнаруживаются внекультурные корни.

Ещё один пример подобного внекультурного основания культурной универсалии прямо восходит к собственным свойствам человеческой нервной системы, точнее, к её объективным возможностям по переработке и хранению информации. Так, среди натурального числового ряда особенно выделяется число «семь». Ни одному числу, по-видимому, не уделяется такого внимания в культурном контексте. Бесчисленные поговорки

и пословицы включают в себя это число: «семь вёрст до небес и все лесом»; «семь раз отмерь, один раз отрежь»; «семь топоров вместе лежат, а две прялки врозь»; «семеро по лавкам»; «у семи нянек дитя без глаза». Известно старое стихотворение алхимиков «Семь металлов создал свет по числу семи планет». Стоит вспомнить семь богатырей в сказке про царевну и семь (не восемь и не пять!) богатырей в «Сказке о мёртвой царевне» А. С. Пушкина. Особое значение, придаваемое числу «семь», делает его полноценной универсалией культуры. Однако в чём истоки этого особого значения? Ничем не примечательное простое натуральное число отражает то количество знаков (единиц информации), которое способен удержать средний человек в своём актуальном сознании [14; 17].

### **Другие свойства универсалий культуры**

Есть ещё один, на первый взгляд, достаточно очевидный признак, необходимо присущий универсалии культуры. Признак этот носит уже не качественный, а так сказать, количественный характер и заключается в том, что универсалия культуры должна обладать достаточно большим значением в обществе (а вернее сказать, во всех обществах). Все перечисленные выше универсалии культуры таким признаком, безусловно, обладают: никто не усомнится в культурном значении брака, игры или праздника. Но если пытаться обозначить как универсалию культуры явление, не слишком важное для большинства людей, интересное только узким специалистам в определённой области, то это, конечно, будет ошибкой.

Следующий признак, присущий универсалии культуры, заключается в её феноменологичности. Имея истоки за пределами культуры, универсалия культуры ни в коем случае не сводима к этим истокам. Она представляет собой результат преломления внекультурных явлений в человеческом сознании и мышлении.

Например, отечественный автор Л. Н. Лихацкая представляет в качестве универсалии культуры такую вещь, как зеркало [8]. Проанализировав значение самой идеи зеркала в культурном контексте, мы обнаружим, что она в целом соответствует всем перечисленным выше признакам культурной универсалии: представителям всех народов мира известна возможность созерцать собственное отражение (хотя бы потому, что роль зеркала может выполнять и спокойная водная поверхность); у зеркала есть внекультурные корни (физические), образ зеркала имеет весьма обширное распространение в культуре. Достаточно вспомнить историю Нарцисса, влюбившегося в собственное отражение, или говорящее зеркальце из вышеупомянутой сказки Пушкина, или обычай занавешивать зеркало, когда в доме покойник, или зеркало как атрибут гаданий. Но именно универсалией культуры является, конечно, не само зеркало как вещественный, утилитарный предмет, а именно его идея в индивидуальном и общественном

сознании. Именно таким путём, через преломление в сознании людей, зеркало наделяется всевозможными, в том числе магическими свойствами. Отсюда видно, что, представляя в качестве универсалии культуры некий предмет, необходимо понимать, что называться так этот предмет может только по результатам его преломления в человеческом сознании и никак не иначе. В то же время отвлечённое понятие (например, свобода) уже является результатом такого преломления и феноменологично по определению, а следовательно, при соблюдении всех прочих условий, может рассматриваться в качестве универсалии культуры без этих оговорок [7].

И наконец, есть ещё одно свойство универсалий культуры, формально противостоящее их вневременному и внепространственному постоянству. Сохраняя свою идентичность, что называется, во все времена, универсалии культуры чрезвычайно изменчивы в содержательном отношении (а благодаря этому – адаптивны, и как следствие, сохраняют способность быть универсальными). Изменения и постоянство выступают здесь в своеобразном диалектическом единстве. Например, праздник в Античности, праздник в средневековом городе, праздник в советский период отечественной истории и современный бразильский карнавал содержат несомненную общую основу, но в содержательном отношении имеют огромные различия. Игра в прятки или в жмурки, командно-штабная игра в армии и компьютерная игра различаются не в меньшей степени, но никому не приходит в голову усомниться, что перед нами именно игра и ничто другое.

### **Заключение**

Итак, культурные универсалии совокупно представляют собой действительный стержень культуры и должны рассматриваться именно в этом качестве. Они составляют, таким образом, базу, объединяющую всё разнообразие отдельных культур. Наличие универсалий даёт основание для совместных исследований культур, позволяет их сопоставлять и сравнивать между собой. Соответственно, учение о культурных универсалиях может рассматриваться как основа культурологического знания. Без этого объединяющего фактора картина мировой культуры становится эклектичным нагромождением не связанных между собою форм, а её изучение утрачивает системность.

Однако чтобы универсалии культуры могли осуществлять свою системообразующую функцию в формировании воспринимаемой нами картины человеческой культуры, применительно к ним следует сохранять терминологическую определённость. Возможно, представленный здесь перечень ключевых признаков, присущих универсалиям культуры, несовершенен; вероятно, он неполон. Но если данный материал послужит основой для продуктивной дискуссии по данному вопросу, автор будет считать свою задачу выполненной.

## Список литературы

1. *Артюхов В. И.* Бренд как культурная универсалия современности // *Культура. Духовность. Общество.* 2015. № 16. С. 178–181.
2. *Гуревич П. С.* Универсалия культуры // *Философский словарь / под редакцией И. Т. Фролова.* 7-е издание, перераб. и доп. Москва : Республика, 2001. 719 с.
3. *Дивакова Н. А.* Музыка как универсалия культуры человека // *Система ценностей современного общества.* 2011. № 18. С. 51–56.
4. *Исупов К. Г.* Универсалии культуры (из авторского словаря «Космос русского самосознания») // *Общество. Среда. Развитие.* 2012. № 2. С. 242–243.
5. *Кильдюшева А. А.* Музей как культурная универсалия // *Вестник Омского государственного университета.* 2020. № 4. С. 55–64.
6. *Козловский В. И.* Реклама как универсалия культуры // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.* 2013. № 6 (56). С. 67–72.
7. *Кот Я. И.* Свобода как универсалия культуры в условиях информационного общества // *Гуманитарный вестник.* 2019. № 3 (77). С. 5.
8. *Лихацкая Л. Н.* Зеркало как универсалия культуры // *Мир науки, культуры образования.* 2011. № 2. С. 277–280.
9. *Малиновский Б.* Научная теория культуры / перевод с английского И. В. Утехина ; сост. и вступ. ст. А. К. Байбурина. 2-е издание, испр. Москва : ОГИ, 2005. 184 с.
10. *Мердок Дж. П.* Социальная структура / перевод с английского и комментарии А. В. Коротаева. Москва : ОГИ, 2003. 608 с.
11. *Морган Л. Г.* Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Ленинград : Издательство Института народов Севера ЦИК СССР, 1935. 352 с.
12. *Ойзерман Т. И.* Существуют ли универсалии в сфере культуры? // *Вопросы философии.* 1989. № 2. С. 51–62.
13. *Ратко М. В.* Мировоззренческие универсалии украинской художественной культуры // *International scientific review.* 2016. № 8 (18). С. 119–120.
14. *Солсо Р.* Когнитивная психология. 6-е издание. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 589 с.
15. *Тихонова В. Л.* Специфика содержательного аспекта понятия «Культурные универсалии» / «Категории культуры» в рамках антропологических и культурологических исследований // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2016. № 7-1 (69). С. 183–185.
16. *Хейзинга Й.* Homo ludens // *Homo ludens ; В тени завтрашнего дня / перевод с нидерландского и примеч. В. В. Ошиса ; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян.* Москва : Прогресс-Академия, 1992. С. 5–240.
17. *Чистяков В. А.* Магическое число семь результат информационного взаимодействия человека с внешней средой // *Ученые записки университета Лесгафта.* 2010. № 5 (63). С. 118–122.
18. *Яныкина А. Н.* Псевдоморфозы универсалий современной культуры // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств.* 2019. № 1. С. 81–84.

# ФОРМИРОВАНИЕ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ СРЕДЫ ИНДУСТРИИ КУЛЬТУРЫ В РЕГИОНАХ РОССИИ

УДК 304.44

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-13-24>

## **Наталья Анатольевна МАЛЬШИНА,**

кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия, e-mail: [malsnataliya@yandex.ru](mailto:malsnataliya@yandex.ru)

## **Ирина Владимировна КАМЕНСКАЯ,**

кандидат социологических наук, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия, e-mail: [irinas73@mail.ru](mailto:irinas73@mail.ru)

*Аннотация:* Основные задачи исследования – подготовка методических рекомендаций по созданию, развитию и организационной поддержке сопутствующей институциональной среды индустрии культуры в регионах Российской Федерации. В рамках данной статьи мы предлагаем проект создания координационного центра – проектного офиса, который мог бы стать универсальной площадкой, интегрирующей усилия учреждений культуры – государственных, коммерческих и некоммерческих, а также отдельные авторские проекты. На наш взгляд, базой для такой деятельности должен стать творческий вуз или творческое объединение, имеющее опыт проектной деятельности. Представлено авторское видение этапов создания проектного офиса, структура проектного офиса, основные его функции. В статье подробно описан первый этап создания проектного офиса. В дальнейшем одним из наиболее эффективных путей развития творческого вуза нам видится переход его в статус проектно-ориентированной организации, важную роль в которой будет выполнять инновационная структура – проектный офис.

*Ключевые слова:* проектный офис, индустрия культуры, региональный аспект.

*Благодарности:* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-010-01004/21 «Разработка организационно-экономических и финансовых механизмов поддержки и стратегического развития индустрии культуры в регионах России».

*Для цитирования:* Мальшина Н. А., Каменская И. В. Формирование институциональной среды индустрии культуры в регионах России // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 13–24. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-13-34>

## **FORMATION OF THE INSTITUTIONAL ENVIRONMENT OF THE CULTURAL INDUSTRY IN THE REGIONS OF THE RUSSIAN FEDERATION**

**Natalia A. Malshina**, PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Humanities, the Saratov State Conservatory, Saratov, Russia, e-mail: [malsnataliya@yandex.ru](mailto:malsnataliya@yandex.ru)

**Irina V. Kamenskaya**, PhD in Social Sciences, Associate Professor at the Department of Music History, the Saratov State Conservatory, Saratov, Russia, e-mail: [irinas73@mail.ru](mailto:irinas73@mail.ru)

*Abstract:* The main objectives of the study are to prepare methodological recommendations for the development and organizational support and creation of an accompanying institutional environment for the cultural industry in the regions of the Russian Federation. Within the framework of this article, we propose a project to create a coordination center – a project office that could become a universal platform that integrates the efforts of cultural institutions – state, commercial and non-profit, as well as individual author's projects. In our opinion, the basis for such activities should be a creative university or a creative association with experience in project activities. The author's vision of the stages of creating a project office, the structure of the project office, its main functions are presented. This article describes in detail the first stage of creating a project office. In the future, we see one of the most effective ways to develop a creative university as its transition to the status of a project-oriented organization, in which an important role will be played by an innovative structure – the project office.

*Keywords:* project office, cultural industry, regional aspect.

*Acknowledgements:* The publication was supported of Russian Foundation for Basic Research № 19-010-01004/21 "Development of organizational, economic and financial mechanisms for support and strategic development of the cultural industry in the regions of Russia".

*For citation:* Malshina N. A., Kamenskaya I. V. Formation of the institutional environment of the cultural industry in the regions of the Russian Federation. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 13–24. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-13-24>

## Введение

Основываясь на многолетнем мировом опыте развития, можно утверждать, что индустрия культуры является центром притяжения массовых потребителей. Поток денежных средств потребителей имеет быструю оборачиваемость и, следовательно, приносит ощутимый доход. В России наблюдается «недостаток управляющих воздействия на индустрию культуры. Стратегическое её развитие и тактические её усовершенствование с очень высокой долей вероятности может приносить до 30% государственного дохода (привлечение иностранных туристов, учащихся, мобильность потребителей услуг культуры, туризма и т.д.)» [1].

В Центре городских компетенций Агентства стратегических инициатив (АСИ) сообщили, что его эксперты «впервые в стране подсчитали вклад творческого сектора в валовой региональный продукт российских регионов в 2019 году» [6]. По данным исследователей, «в креативных индустриях Саратовской области задействовано 7,7 тыс. организаций, среднесписочная численность работников в которых составляет 13,6 тыс. чел. Всего на креативные сферы региона приходится 7,8% от всех организаций и 2,8% от численности работающих жителей. Приближённая оценка их вклада в ВРП области – 2,8%. В ТОП-3 отраслей креативных индустрий» [6].

стрий региона по количеству организаций входят: “Разработка ПО” – 1 255 субъектов, “Архитектура” – 1 205, “Прочие общественные организации” – 891. Лидерами по суммарной выручке считаются: “Архитектура” – 13,8 млрд руб., “Производство мебели” – 6,9 млрд, “Научные исследования и разработки” – около 6 млрд. Всего выручка организаций креативных индустрий в Саратовской области составила 30,8 млрд» [6]. Анализ производился на основании ОКВЭД, включающий более 30 видов деятельности.

Определены основные задачи исследования: подготовка методических рекомендаций по развитию и организационной поддержке и созданию сопутствующей институциональной среды индустрии культуры в регионах Российской Федерации.

### **Методы исследования**

Реализация поставленных в работе целей и задач может быть полноценно выполнена только на основе глубокого комплексного анализа современных исследований по проблемам теории, методологии и практики образования, рынка услуг культуры, управления ресурсами, как российских, так и зарубежных авторов. В настоящее время наблюдается возрастающий интерес в научных исследованиях к сфере культуры, что даёт возможность регулирования, совершенствования и устойчивого развития методологии её исследования.

В качестве общеметодологической базы исследования использованы метод диалектики и системный подход. Были проанализированы труды отечественных и зарубежных учёных по проблемам оценки потенциала социально-культурной сферы и повышения эффективности механизмов функционирования. Методологической основой исследования являются методологические и методические положения, изложенные в научных публикациях, законодательных и нормативных актах, методы системного, технико-экономического и финансового анализа, методы статистических группировок и сравнительного анализа.

Предпринятый в работе анализ опирается на единство логического и исторического подходов, на принцип причинно-следственных и обратных связей. В работе использованы статистические и расчётные инструменты исследования. Решение поставленных задач основывается на применении методов институционального, экономического и статистического анализа; анализа временных рядов; сравнительного и системного анализа; корреляционно-регрессионного анализа; организационно-экономического моделирования. В ходе исследования будут применяться общенаучные методы познания: абстрагирование, анализ, систематизация, структурирование.

Для получения объективной картины при проведении комплексных исследований по оценке развития и эффективности системы высшего обра-

зования культуры и искусства применены базовые методы сбора данных, в том числе мониторинг отдельных показателей развития сферы культуры, анализ данных статистики Росстата и Министерства культуры РФ.

### **Теоретические основы исследования**

Важной региональной проблемой, требующей своего решения, является создание эффективного механизма управления практической реализацией в регионе сложных инновационных проектов в сфере культуры и искусства. Ведущее положение в создании такого механизма в регионе принадлежит компьютеризированным комплексам управления сложными инновационными проектами индустрии культуры. Для успешной реализации в регионе инновационной деятельности индустрии культуры необходимо создать государственную систему управления инновационной проектной деятельностью в сфере культуры и искусства, что подразумевает привлечение научно-технического потенциала региона к выполнению федеральных программ в сфере образования, культуры и искусства, доленое финансирование инновационных проектов регионального статуса, формирование благоприятного инновационного социально-культурного климата в регионе.

Система образования в сфере культуры и искусства является новым аспектом экономического развития и, безусловно, требует глубокого изучения, разработки и планирования. Место образования в системе формирования культурного и интеллектуального потенциала недостаточно исследовано. Исправление этого недостатка будет способствовать раскрытию региональных особенностей воспроизводства человеческого капитала через систему профессионального образования культуры и искусства. Вклад системы образования в экономический рост состоит в том, что оно служит своего рода «устройством», с помощью которого работодатели осуществляют определённый отбор квалифицированных специалистов.

Исходя от отрасли применения в структуре человеческого капитала, система высшего образования культуры и искусства формирует гуманитарный человеческий капитал, то есть капитал, используемый в сфере создания нового человеческого капитала (образование, художественное творчество и т.д.).

### **Проектный офис на базе творческого вуза как инновационная модель взаимодействия институтов финансирования (грантов) и субъектов креативных индустрий региона**

Развитие проектной культуры в последнее десятилетие в России идёт стремительными темпами. Оно стало откликом на новейшие формы обе-



спечения деятельности стартапов в самых разных областях. На базе вузов создаются технопарки, в регионах – бизнес-инкубаторы, «точки кипения», которые становятся площадками активного взаимодействия и обмена опытом. Значительная часть такого рода инициатив относится к IT-технологиям. Так, например, в Саратовской области функционирует Бизнес-инкубатор, на территории Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского действует Бизнес-инкубатор и технопарк, содействующий коммерциализации научно-технических и технологических разработок университета. На базе Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского и Саратовского государственного технического университета имени Ю. А. Гагарина действуют инновационные центры «Точка кипения». В названных университетах также активно работают технопарки, есть даже детский технопарк «Кванториум» (СГТУ). Всё это свидетельствует о востребованности такого рода инициатив, высоком потенциале сферы IT.

Если же говорить о гуманитарных инициативах, то на первый план здесь выступает социальное проектирование, успешно развивающееся в целом ряде регионов России. Характерно, что именно вузы становятся оплотами инициатив, поскольку в них учится и работает самая активная часть населения – молодёжь. Проектные центры, связанные с созданием проектов в социальной сфере есть в Астрахани, Белгороде, Воронеже, Воркуте, Иваново, Ижевске, Иркутске, Казани, Краснодаре, Новосибирске, Ставрополе, Перми, Чебоксарах, Ярославле и многих других городах. На базе Экспертного совета Общественной палаты Саратовской области есть сообщество единомышленников, названное «проектный офис», функционирующее, однако, без какой бы то ни было системы и преимущественно на энтузиазме отдельных участников. В работе проектных центров нередко присутствует творческая тематика, а также инициативы в сфере креативных индустрий.

Однако проектных офисов, нацеленных исключительно на культуру, искусство и креативные индустрии, в настоящее время нет. Причин тому мы видим несколько:

- отсутствие организационной структуры;
- слабая нормативная база в отношении проектной деятельности;
- нехватка квалифицированных кадров;
- отсутствие финансирования;
- слабая материально-техническая база или полное её отсутствие;
- отсутствие понимания смысла проектной деятельности и, как следствие, отсутствие скоординированности действий подразделений по подготовке проектов.

При этом необходимость в такого рода центрах назрела давно. Многие руководители учреждений культуры всё чаще сталкиваются с проблемой

грамотного создания текста социального или социокультурного проекта, который можно было бы представить на грантовый конкурс регионального или федерального уровня. Ценность творческих идей, с одной стороны, и непроработанность технологий проектной деятельности – с другой, приводят к проблеме не востребоваемости и затухания ярких творческих начинаний.

Что же такое проектный офис (Project Management Office, PMO, Офис управления проектами)? Согласно определению, представленному на сайте ведущей российской компании в сфере управления проектами, проектный офис – это «подразделение, отвечающее за методологическое и организационное обеспечение проектного управления в организации, планирование и контроль портфеля проектов, внедрение и развитие информационной системы планирования и мониторинга проектов, формирование сводной отчётности по программам/проектам» [3]. В проектном офисе разрабатывают, внедряют методологию управления проектами и осуществляют её мониторинг; формируют реестр проектов, осуществляют сводную отчётность, помогают в планировании и контроле реализации отдельных проектов. Это может происходить по запросу из внешних источников или на постоянной основе.

В рамках данной статьи мы предлагаем проект создания такого координационного центра – проектного офиса, который мог бы стать универсальной площадкой, интегрирующей усилия учреждений культуры – государственных, коммерческих и некоммерческих, а также отдельные авторские проекты. На наш взгляд, базой для такой деятельности должен стать творческий вуз. В Саратовской области эту роль вполне могла бы взять на себя Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, «являющаяся не только символом региона, но и обладающая высоким уровнем кадрового потенциала и более чем десятилетним опытом успешной проектной деятельности» [2]. С 2015 года представители библиотек, Домов культуры и творчества, театров, творческих объединений, преподаватели и руководители музыкальных школ и колледжей обращаются за консультационной помощью по созданию проектов на грантовые конкурсы в Саратовскую консерваторию. С 2009 года на базе СГК имени Л. В. Собинова проводится Конкурс социокультурных и арт-проектов АРТстАРТ, на котором ежегодно представляют и защищают свои проекты студенты из разных регионов России. В Центре непрерывного образования и повышения квалификации СГК имени Л. В. Собинова регулярно читаются курсы для представителей российских учреждений культуры, среди которых заметное место занимают курсы и мастер-классы по проектированию. Педагоги, студенты, студенческие сообщества год за годом становятся обладателями грантов, что, в свою очередь, вдохновляет и мотивирует новых участников. В ряду дисциплин,

изучаемых студентами Саратовской консерватории, менеджмент в сфере культуры, арт-менеджмент, проектирование и маркетинг творческих мероприятий и другие. Эти и ряд других факторов позволяют с уверенностью говорить о высоком потенциале данной проектной площадки.

В других регионах России местом проектного офиса может стать любое учреждение культуры или творческое объединение, имеющее опыт проектной деятельности. Проектный офис, который мы предлагаем внедрить в работу учреждений культуры и искусства – это информационно-консультационный центр, в котором любой начинающий автор проекта может получить поддержку, консультацию и сопровождение своего проекта. В работе проектного офиса могут быть также просветительские курсы и мастер-классы, позволяющие работать с группами как в период открытия важнейших «грантовых окон» РФ (Фонда президентских грантов, Президентского фонда культурных инициатив, Росмолодёжи и других), так и между ними. Проектный офис должен иметь устойчивую организационную структуру и при этом быть открытым к изменениям, поскольку нормативная часть проектной деятельности меняется и варьируется от конкурса к конкурсу.

Организацию проектного офиса, которую представим далее, мы составили на основе опыта и взаимодействия с различными проектными мастерскими России. Данная модель интегрирует в себе разные подходы и является самодостаточной; её можно легко адаптировать в различных регионах и учреждениях культуры, в зависимости от потребностей и возможностей учредителей проектного офиса. В качестве исходных данных по формированию организационной структуры проектного офиса мы будем исходить из сочетания идей лидеров российского проектного управления [4] и методологии управления проектами PRINCE2 [7]. Поскольку создаваемая нами модель проектного офиса на базе образовательного учреждения в сфере культуры частично соприкасается с проектным управлением, а частично – с проектным мышлением, мы будем включать в неё элементы двух названных подходов, адаптируя к условиям творческой и креативной среды.

Прежде чем перейти к технологической части создания креативного проектного офиса на базе образовательного учреждения в сфере культуры, напомним, чем собственно является проект.

Проект – это детализированный замысел о желаемом будущем, воплощённый в форму описания, обоснования, раскрывающую сущность замысла, содержащую в себе рациональное обоснование и возможность практической реализации в конкретном продукте. Арт-проект, или креативный проект, реализует данную идею в сфере культуры и искусства. Классический проектный подход представляет собой ряд этапов: инициация – планирование – разработка – реализация и тестирование – монито-

ринг и завершение. В случае невозможности и затруднённости реализации классической модели, можно использовать идеи Agile и базирующиеся на них методы Scrum, Lean, Kanban и другие [5].

Любопытно, что процесс создания креативного проектного офиса на базе творческого вуза сам по себе является проектом. Поэтому, рассматривая этапы его создания, мы одновременно, в конспективном варианте, как бы просматриваем структуру проекта. В этом случае форма и содержание деятельности по созданию офиса и сама проектная деятельность успешно дополняют и влияют друг на друга.

В рамках создания проектного офиса на базе творческого вуза необходимо пройти ряд следующих этапов:

- моделирование организационной структуры (структура команды проектного офиса);
- описание результатов (продуктов) деятельности проектного офиса;
- планирование работы офиса по созданию результатов (проектов);
- анализ рисков.

В настоящей статье мы рассмотрим подробно первый из четырёх этапов. Говоря о создании организационной структуры проектного офиса на базе вуза, первой и, пожалуй, самой острой проблемой является кадровый вопрос. Структура большинства вузов не предполагает наличия кадровых единиц для проектного офиса, со всеми вытекающими отсюда сложностями материально-финансового обеспечения. Сделать ли проектный офис подразделением вуза или самостоятельной юридической единицей – решать руководству, мы лишь предлагаем возможность наличия и сосуществования обоих вариантов в рамках непротиворечащих законодательству условий. Далее мы будем исходить из того, что вуз принял решение по формату проектного офиса как одного из подразделений и переходим, собственно, к структуре.

Создавая модель проектного офиса на примере Саратовской консерватории, мы несколько модифицируем исходную модель проектного офиса, связанную с деятельностью проектно-ориентированной организации. В нашем случае мы будем говорить о двух входящих «потоках» проектов: 1) внешние источники – физические лица или представители учреждений культуры региона, которые хотят представлять свои проекты на региональных и федеральных грантовых конкурсах от собственного имени или от своей организации; 2) внутренние источники – проекты, которые иницируются и создаются на базе данного учреждения (в нашем примере – СГК имени Л. В. Собинова) и будут подаваться на грантовые конкурсы непосредственно от данного творческого вуза. Алгоритмы работы с проектами на указанных двух потоках будут идентичны, разница может быть лишь в оценке услуг проектного офиса: так, например, для внешних источников услуги могут оказываться на платной основе (или за счёт выде-

ленных на этот вид деятельности грантовых средств), для внутренних источников – без оплаты.

Основываясь на современной методологии управления проектами PRINCE2, в организационной структуре проекта (в нашем примере – проектного офиса) присутствует следующая иерархия: во главе находится руководитель учреждения (ректор), в его подчинении – Управляющий совет проектного офиса (Project Board), который несёт ответственность за успех деятельности проектного офиса, выделяет достаточное количество ресурсов, обеспечивает эффективные коммуникации и поддерживает директора офиса и его команду. Управляющий совет проектного офиса должен состоять из трёх основных единиц: старшего пользователя (Senior User), ответственного руководителя (Executive) и старшего поставщика (Senior Supplier) (см. рисунок 1).

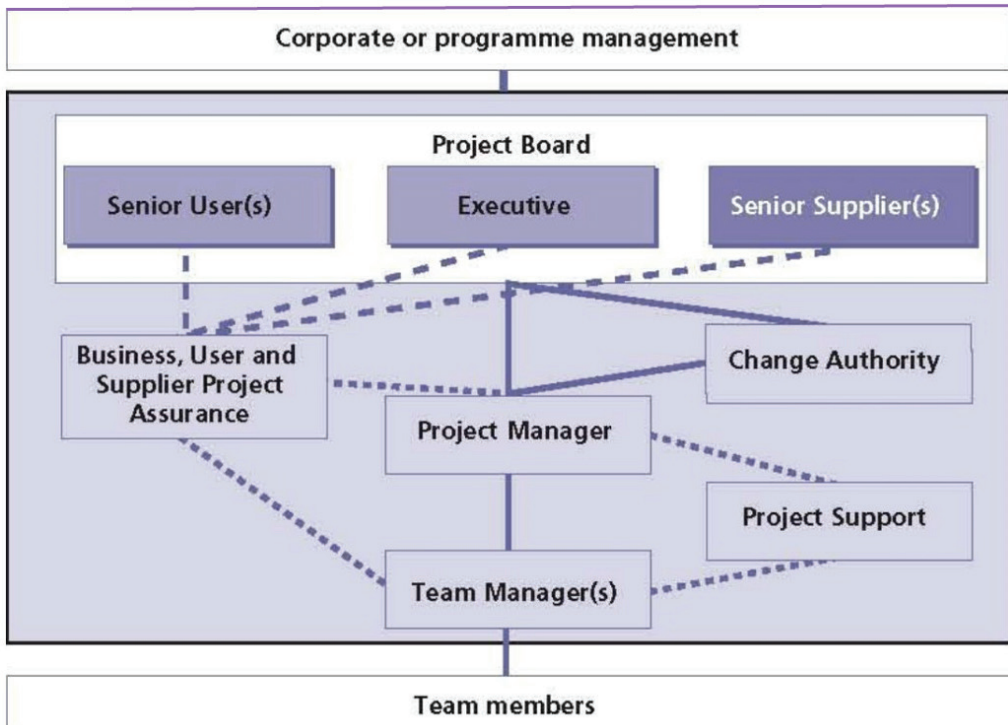


Рисунок 1. Организационная структура проекта

Спроецируем эти составляющие на управление проектным офисом в творческом вузе. Поскольку продуктом деятельности проектного офиса являются, собственно, проекты, должен быть тот, кто представляет интересы создателей креативных проектов, а именно студентов и представителей учреждений культуры региона. Эту роль в системе Управляющего

совета выполняет старший поставщик. Он несёт ответственность за «входящий» поток проектов, как внешних, так и внутренних. Старший поставщик (Senior Supplier) представляет интересы авторов проектов, отвечает за качество поступающих проектов, консультирует по вопросам, связанным с методами проектирования и грантовыми конкурсами. Мы предлагаем назвать данную должность «директор по проектам», или «проект-директор».

Роль старшего пользователя (Senior User) должен выполнять тот, кто хорошо знаком с правилами грантовых конкурсов. Поскольку все проекты, прошедшие через проектный офис, имеют целью выдвижение на получение грантовой поддержки, старший пользователь должен свободно ориентироваться в интересах фондов, предоставляющих гранты. Ему хорошо известны все критерии оценки проектов, он следит за строгим соответствием представленных проектов требованиям фондов. Старший пользователь определяет выгоды от того или иного проекта и демонстрирует руководству реализацию этих выгод. На наш взгляд, эту роль в Управляющем совете проектного офиса должен выполнять эксперт, принимающий участие в экспертизе проектов регионального или федерального уровня и знакомый со спецификой проектной оценки. Поэтому предлагаем назвать эту роль «проектный эксперт».

И, наконец, ответственный руководитель (Executive) – это член Управляющего совета, который полностью отвечает за успех деятельности проектного офиса, за высокие результаты в проектировании. Он принимает все ключевые решения, формирует команду проектного офиса, обеспечивает проектный офис финансированием, обеспечивает соответствие его деятельности нормативным документам образовательного учреждения. Мы полагаем, что такую роль может взять на себя один из проректоров вуза, вероятнее всего, проректор по воспитательной работе.

Ниже по иерархии расположен менеджер проектного офиса (Project Manager). Именно он управляет деятельностью проектного офиса на ежедневной основе в рамках полномочий, делегированных ему Управляющим советом. Он формирует планы и отчёты, утверждает их на уровне Управляющего совета, ведёт журналы и реестры проектов, обновляет регулярные записи, мотивирует команду проекта. Эту оперативную работу, скорее всего, должен выполнять «директор проектного офиса».

Директору проектного офиса подчиняется менеджер команды (команд) (Team Manager), который непосредственно управляет командой (командами), обеспечивает создание проектов в соответствии с требованиями фондов и методическими рекомендациями, взаимодействует с менеджером проекта (директором проектного офиса) при принятии пакета работ, информирует о статусе выполнения и передаче завершённой работы

по проектам. Иначе говоря, это специалист по планированию и отчётности работы команд. Ему подчиняются:

1. Группа поддержки проектной деятельности, включающая в себя работу менеджеров по методологии и обучению (тренера, методолога), а также функционального администратора ИСУП (информационной системы управления проектами).

2. Группа по координации проектов (состоит из администраторов /координаторов /кураторов отдельных проектов).

3. Группа по управлению портфелем проектов (создаётся на более позднем этапе, поскольку связана с одновременной работой над разными проектами). Внутри этой группы могут быть менеджеры по портфельному управлению, по закупкам, по распределению персонала, по распределению техники, работе со СМИ и другие. Данный аспект уже напрямую зависит от активности проектного офиса, его возможностей по дальнейшему расширению и детализации каждого этапа проектной деятельности.

Кроме основных ролей в организационной структуре проектного офиса есть ещё, как минимум, две позиции, которые нельзя игнорировать, если мы следуем методологии PRINCE2. Это специалист, отвечающий за внутренний контроль деятельности проектного офиса (Business, User and Supplier Project Assurance) и уполномоченный на изменения (Change Authority), который должен оперативно реагировать и решать любые вопросы, связанные с изменениями в работе проектного офиса в условиях неожиданной смены обстоятельств. Также можно подключить специалиста по поддержке проекта (Project Support), который всегда будет включён в процесс тех задач, которые ставит автор.

### **Выводы**

Подчеркнём, что предлагаемая нами модель является, скорее, идеальной сущностью, к которой следует стремиться. В реальных условиях на базе современного российского вуза культуры воплотить её в полной мере достаточно сложно. А потому мы будем исходить из того, что на самом первом этапе создания проектного офиса нам может понадобиться 2–3 человека: директор проектного офиса, методолог и специалист по планированию и отчётности. По мере развития организационной структуры и в зависимости от запросов круг сущностей может быть увеличен.

После того как оргструктура проектного офиса будет сформирована, потребуется осуществлять описание результатов (продуктов) деятельности проектного офиса, планировать работу офиса по созданию результатов (проектов), а также производить анализ рисков. Количество членов команды будет увеличиваться пропорционально запросам и развитию проектного офиса.

В данной статье мы описали первый этап создания проектного офиса. Однако он уже в достаточной мере даёт представление о данной структуре и настраивает на поиск новых форм управления и создание эффективного механизма управления практической реализацией в регионе сложных инновационных проектов. В дальнейшем одним из наиболее эффективных путей развития творческого вуза нам видится переход его в статус проектно-ориентированной организации, важную роль в которой будет выполнять инновационная структура – проектный офис.

### Список литературы

1. Мальшина Н. А. Креативная экономика и культурные индустрии России: проектирование, информационные технологии // Культурные индустрии в институтах общества потребления : материалы Всероссийской научной конференции (Великий Новгород, 07–08 апреля 2020 г.) / отв. ред.: С. А. Маленко, А. Г. Некита. Великий Новгород, 2020. С. 261–268.
2. Мальшина Н. А., Сергеева И. В. Организация проектной деятельности в сфере культуры и искусства в регионах РФ // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2 (12). С. 75–83.
3. Проектные сервисы. Проектный офис: Новое исследование Global State of PMO 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pmservices.ru/project-management-news/proektnyj-ofis-novoe-issledovanie-global-state-of-pmo-2015/>
4. Проектные сервисы. Проектный офис: создание и развитие [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pmservices.ru/consulting/proektnyj-ofis-i-proektnyj-komitet/>
5. Проектные сервисы. Топ-7 методов управления проектами: Agile, Scrum, Kanban, PRINCE2 и другие [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pmservices.ru/project-management-news/top-7-metodov-upravleniya-proektami-agile-scrum-kanban-prince2-i-drugie/>
6. Центр городских компетенций Агентства стратегических инициатив / В АСИ посчитали вклад креативной индустрии в экономику городов [Электронный ресурс]. URL: <https://asi.ru/news/152959/>
7. Хабр. Проекты в контролируемой среде или краткий пересказ PRINCE2 [Электронный ресурс]. URL: <https://habr.com/ru/post/531486/>



# ОСОБЕННОСТИ АНИМАЦИОННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЦЕННОСТНО-ТВОРЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА К ПРОШЛОМУ В ФИЛЬМЕ А. Ю. ХРЖАНОВСКОГО «НОС, ИЛИ ЗАГОВОР “НЕ ТАКИХ”»

УДК 7.01

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-25-34>

## **Александр Викторович МАРКОВ,**

доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия, *ORCID ID: 0000-0001-6874-1073*, e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

*Аннотация:* Фантазмагорическая эстетика анимационного фильма А. Ю. Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”» рассматривается как истолкование историософии В. Э. Мейерхольда предреволюционной эпохи, перекликающейся с другими проектами того времени, прежде всего философией истории Н. А. Бердяева и эссеистикой Вяч. Ив. Иванова. Мейерхольд мыслил исторический процесс не как иссякание или прерывание культурных традиций, но, наоборот, как их накопление с помощью телесно-пластических практик, а исторические кризисы – как результат не конфликта или недопонимания, но подмены порядка театрального ритуала, в том числе в общественной жизни, порядком литературного упорядочивания данных. В рассматриваемом фильме данная программа Мейерхольда определяет такие сложные моменты фильма, как живописные цитаты и аллюзии, некоторые повороты сюжета и общую интерпретацию творчества Гоголя, обоснованную теоретическими позициями сценариста фильма Ю. Н. Арабова. Данные моменты эстетической историософии определили и жанровые особенности, и отдельные беллетристические приёмы фильма.

*Ключевые слова:* В. Э. Мейерхольд, А. Ю. Хржановский, анимация, историософия, модернизм, историзм, русский авангард.

*Для цитирования:* Марков А. В. Особенности анимационной репрезентации ценностно-творческого отношения В. Э. Мейерхольда к прошлому в фильме А. Ю. Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”» // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 25–34. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-25-34>

## **FEATURES OF THE ANIMATION REPRESENTATION OF V. E. MEYERHOLD'S VALUE-CREATIVE ATTITUDE TO THE PAST IN A. YU. KHRZHANOVSKY'S FILM "THE NOSE, OR THE CONSPIRACY OF "NOT LIKE"**

**Alexander V. Markov**, D. Sc. in Philology, Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art, the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, *ORCID ID: 0000-0001-6874-1073*, e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

*Abstract:* The phantasmagoric aesthetics of the animation film by A. Yu. Khrzhanovsky *The Nose, or the Conspiracy of Mavericks* is viewed as an interpretation of Meyerhold thought of the historical process not as the drying up or interruption of cultural traditions, but on the contrary, as their accumulation with the help of bodily-plastic practices, and historical crises as the result not of a conflict or misunderstanding, but a substitution of the order of theatrical ritual, including in public life, by grammatical data ordering. This historiosophy shows similarity to Berdyaev's and Vyacheslav Ivanov's conceptions of the world culture. In the film under consideration, this program of Meyerhold defines such moments of the film as pictorial quotes and allusions, some plot twists and a general interpretation of Gogol's work, based on the theoretical positions of the film's screenwriter Yury Arabov. These moments of aesthetic historiosophy determined both genre features and individual fictional techniques of the film.

*Keywords:* Vsevolod Meyerhold, Andrey Khrzhanovsky, animation, historiosophy, modernism, historicism, Russian avant-garde.

*For citation:* Markov A. V. Features of the animation representation of V. E. Meyerhold's value-creative attitude to the past in A. Yu. Khrzhanovsky's film "The Nose, or the Conspiracy of "not like". *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 25–34. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-25-34>

Анимационный фильм А. Ю. Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”»<sup>1</sup> стал одним из событий мирового кинематографа 2020 года: уже отмеченное критиками [15] сложное восприятие в нём эстетики русского авангарда, который одновременно *тематизируется* как предмет солидарности и ностальгии и *используется как общий язык*, собирающий в единое целое идеи и сюжетные линии фильма, сближает его со столь же амбициозными проектами, как театральная антиутопия «Три толстяка» Андрея Могучего и выставками «Список № 1» в Третьяковской галерее и «ВХУТЕМАС-100. Школа авангарда» в Музее Москвы. Во всех этих проектах прерывание развития русского авангарда в конце 1920-х годов и ведущее к запрету педантическое истолкование его достижений как неуместных, не согласующихся с социальной реальностью, возвращение своеобразной литературно-грамматической герменевтики, для которой перформативные стратегии авангарда чужды и недопустимы, понято как трагедия русской культуры XX века. С авангардом связывается творческий эксперимент, преодоление границ привычного, готовность к принятию нового и странного опыта, проектирование новых форм социального взаимодействия и, в конце концов, духовная свобода, тогда как с пришедшим на смену ему официозным контролем – дух подозрительности и интриг, бесчестие, принципиальная враждебность к сложной мысли и, главное, неумение выстроить по-настоящему современную эстетическую композицию.

В данной статье мы доказываем, что А. Ю. Хржановский, учитывающий в том числе истоки биомеханики В. Э. Мейерхольда в модернист-

<sup>1</sup> См.: <https://www.imdb.com/title/tt11689090/>

ском понимании поэтики Гоголя [12; 13], берёт в союзники прежде всего дореволюционные работы Мейерхольда, борьба которого против литературно-психологического театра определяет основную критическую идею фильма: враждебность авангарду есть не просто возвращение к литературно-грамматическим критериям эстетической оценки, не признающим перформативные амбиции текста и требующим сверять его с готовыми шаблонами «здорового смысла», но именно восстановление всех враждебных высокому искусству моментов, которые, согласно Мейерхольду, возникают при последовательном осуществлении программы литературно-психологического театра. Далее, именно подход Мейерхольда, усвоенный сценаристом фильма Ю. Н. Арабовым, объясняет специфику интерпретации гоголевского мира и оперы Д. Д. Шостаковича, которые иначе выглядят просто как использование обычных шаблонов «ярмарки», «райка» и т.д.: в частности, включение в фильм значительной части сатирической оперы Шостаковича «Антиформалистический раёк» оказывается не только способом передать время репрессий с помощью страшных образов площадной культуры, но и отражением более глубокого сближения эротического и мортального у Мейерхольда и Эйзенштейна, которое могло быть верифицировано только в авангардной, а не в плоско-грамматической мысли. С точки зрения привычного литературного психологизма смерть и эрос – это несовместимые эпизоды, тогда как в авангардной эстетике это суть две стороны одного события. Наконец, именно историософия, а не просто эстетика Мейерхольда, объясняет специфику довольно загадочных живописных цитат в этом фильме.

Если говорить об эстетике Хржановского, то, начиная с его ранних работ «Жил-был Козявин» (1966) и «Стеклянная гармоника» (1968), гротескно-сюрреалистический сюжет, поддержанный коллажно-монтажными техниками, не был направлен на характеристику современности или на прямое воздействие на неё. Напротив, достижения прошлого, в том числе и сюрреализма, рассматривались как пророческие, в смысле дающими достаточное объяснение таким явлениям, как неадекватность бюрократии действительным структурам коммуникации в эпоху технического прогресса или невосприимчивость к высокому искусству корыстных и завистливых людей. В этом смысле режим прочтения сюрреалистических образов примерно соответствовал тому, как интеллигенция в те же годы читала полузапрещённых Кафку или Оруэлла, находя в этих произведениях способ объяснить, как устроен мир бюрократии или манипуляций.

В новой полнометражной работе мастера мы находим более сложное отношение к искусству прошлого, в частности, одним из ключей к фильму становится портрет Мейерхольда работы Бориса Григорьева (1916) – благодаря репродукции в журнале «Аполлон» это аллегорическое изображение Мейерхольда в двух ликах – режиссёра-денди (что имеет

кинематографический прообраз [5, с. 42]) и актёра-заговорщика – было известно и могло предопределить идею конфликта официозного искусства с авангардом как разоблачения «заговора»: этот портрет и подверг пыткам Петрушка (0.06'19"). Сам Мейерхольд видел в этом портрете образец реализации не пассивной, но действующей модели [6, с. 7], что существенно для его эстетики и историософии. Уже отмечавшаяся в науке параллель этого портрета и кустодиевских купчих (а для современников – «малаявинских баб» [11, с. 191]), как пародирование возможностей самого портретного жанра [2, с. 201], отразилась в фильме в появлении героини картины «Красавица» (1915) Кустодиева в качестве подруги слуги Ивана, сначала на рынке в качестве продавщицы хлеба (0.05'06"), а потом озорующей в доме Ковалёва (1.03'41"). Но самое существенное, что этот портрет держал над столом Сергей Эйзенштейн, ученик Мейерхольда, и после того, как учитель был репрессирован. В свою очередь, ярмарка авангарда в начале фильма (0.07'14") содержит, особенно в эстетике изображения публики и ярмарочных персонажей, прямые отсылки к другой, уже эмигрантской картине Григорьева – «Лики мира» (1930), построенной как сюрреалистический коллаж, где Мейерхольд изображён в виде матроса в профиль. Тем самым появление в фильме кадра с раскрашенным красным флагом из «Броненосца "Потёмкин"» (0.05'02") не просто характеризует эстетику Эйзенштейна, но показывает, что живописное пророчество о судьбах, основанное на использовании символики цвета, как в картине Григорьева, предшествует реальным эстетическим решениям отдельных мастеров авангарда.

Понятно, что сама повесть Гоголя легко прочитывается как критика бюрократического абсурда, а либретто Е. Замятина для оперы Шостаковича – как критика полицейского абсурда. Но здесь существенно то, что место начала действия, площадь Казанского собора, на которой Гоголь и начинает писать сновидческую повесть (0.04'08"), вдвойне символично. Эта площадь может считаться центральной, общественной в городе, в отличие от официально-парадной Дворцовой площади, и поэтому выступает соответствием ярмарочной в других городах. Но также на этой площади одно время находилась редакция журнала В. Э. Мейерхольда и В. Н. Соловьёва «Любовь к трём апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто», где в статьях редактора и была развита специфическая историософия, объясняющая интерпретацию авангарда в фильме и цитаты из произведений искусства.

Некоторые живописные цитаты в этом фильме прямо следуют из теоретических убеждений сценариста Арапова. Так, полёт любовников Шагала над ярмаркой (0.04'37"), на которой встречаются Гоголь, Шостакович и гротескная публика и как бы развёртывается предварительный вариант авангардного площадного действия, где все зрители почти актёры, прямо следует из того, как истолковал это произведение Арапов [3, с. 74].

По убеждению Арабова, летящие любовники – живописный ключ к сюжету «Вия» Гоголя, где соединены идеи полёта ведьмы и гротескного тела в виде фрейдистского образа бревна: «Перед нами, без всякого сомнения, сцена соблазнения старухой-девой молодого священника в дни Петровского поста, который происходит в начале лета» [3, с. 73]. Таким образом, данная живописная цитата указывает как на сближение эротического и смертельного в позднейшей киноэстетике Эйзенштейна, так и на специфику страхов, связанных с запретом авангарда, что его объявят чем-то устаревшим, несвоевременным, – для авангардистов соединение девы и старухи в идеалистическом начальном образе возлюбленной очевидно, как и эротического и смертельного (что, в частности, является стержневой мыслью О. М. Фрейденберг о происхождении античной любовной лирики, например: «весенняя невеста есть царица нового года, невеста подставная – это старуха в брачном одеянии» [14, с. 69]), и самому Хржановскому это соединение близко и в фильме о Бродском (зооморфный код Кота и Ворон [7]), тогда как для психологистов-грамматиков это будет выглядеть абсурдом. Ясно, что поэтому «не такими» стали бы, например, философы А. Ф. Лосев и Г. Г. Шпет, даже если бы они вдруг согласились принять господствующую идеологию, – на это указывает появление в галерее репрессированных Л. Н. Гумилёва и Д. Н. Андреева (1.25'21") как создателей авангардных философских версий всемирной истории.

Позиция журнала Мейерхольда, контора которого располагалась на площади Казанского собора, была простой и вполне соответствующей пониманию историософии как нахождения связности истории иной, чем просто сюжетная связность (пример историософии в наши дни: «Если есть история как целенаправленное движение, то есть Творец – как метасмысл истории» [1]), – найти достаточные культурные прецеденты для нового театра. Если противники, условно театр Станиславского и Немировича-Данченко, ассоциировались для любителей трёх апельсинов с театром Гольдони, натуралистическим и сатирическим, то новый студийный театр выступал наследником театра Гоцци, сказочного театра. Гоцци, а также Гофман, Гоголь и другие сказочники-эксцентрики появлялись на страницах номеров этого журнала в том числе в игровых и мистифицирующих ситуациях. Театр противников духовно был возведён к итальянскому народному театру, а свой – к комедии дель арте – которая понималась как профессиональное искусство, требующее особой выучки и отработки движений. Главной особенностью такого искусства было, по Мейерхольду и Соловьёву, то, что технический приём предшествует психологическому амплу, которое возникает как *наслоение*: чуть ли не в каждом номере они повторяли, что нельзя отождествлять маски этого типа комедии с натуралистическими типажам: и в фильме Хржановского мы видим, например, как Гоголь с Шостаковичем появляются в конторе газеты (0.33'06"),

а Шостакович служит регентом в Казанском соборе (0.23'03"), – комедийное место предшествует разработке характера. Так на простых позициях *натуралистического* как причастного ситуативному смыслу и *искусно-фантазийного* как производящего собственные смыслы выстраивалась завершённая эстетика, которая легла в основу историософии. Её формула может звучать так: ничего в искусстве не иссякает, наоборот, продолжает жить во всей своей гротескной реальности, и это развитие гротеска не менее важно, чем привычное причинно-следственное историческое развитие (с чем, пусть с оговорками, согласились бы и Лосев, и Фрейденберг, и Лев Гумилёв). При этом Мейерхольд в рассуждениях об истории театра, как известно, продолжал основную культурную интуицию Вяч. Ив. Иванова, выраженную в знаменитых строках «Так сонм отшедших, сонм бесплотных / В живых и мыслит, и поёт» (мелопея «Человек», 1917), но только с экспликацией этого в телесные процедуры, поддерживающие мысль живых как уже вошедшую в историософию.

Манифест такой историософии – полемика с Айхенвальдом [8], для которого театр – отрасль литературы и пьеса для чтения является в чём-то высшим синтезом внутренних аффектов, не требующих сценической подпитки. Мейерхольд указал на противоречивость такой позиции: если театр есть только вид литературы, тогда дать параметры театрального невозможно, нельзя судить о подъёме или упадке театра, достижениях или провалах, всё это будут лишь случайные явления, сопровождающие закономерности литературы. Мейерхольд показывает даже простую противоречивость метаязыка Айхенвальда: как можно в соседних фразах писать, что театр ещё не начинался и что он изжил себя. Допуская некоторую правоту Айхенвальда в отношении реалистического психологического театра, Мейерхольд замечает, что эта правота как раз и подрывает его позицию, натурализм вступает в свои права и сокрушает всякое его интеллектуальное обоснование: «такой театр умирает, как умирает жизнь» [8, с. 70]. Больше всего Мейерхольда раздражает тезис о вечности литературы и эфемерности театра: наоборот, говорит он, Шекспир или Вагнер становятся вечными благодаря исполнительским практикам, организующим исходник как *космос*, а не как *фиксацию* мыслей и чувств, то есть создающим *действительность* порядка, а не намёк на него, как в литературе, тогда как театральные амплуа и эмоции как раз быстрее всего входят в культуру, потому что становятся практиками целого поколения актёров, каковое и определяет господствующие интонации и способы общения. А настоящий актёр «освободился от тяжёлых пут автора» [8, с. 71] и стал частью поколения на тех же правах, на которых стал частью истории.

И дальше как раз любой человек, зритель или потенциальный актёр, входит в эти практики уже участия в культуре как единственного совершенного исторического действия. «Современники запоминают что-нибудь

самое яркое в исполнении выдающегося актёра, рассказывают об этом, а к этим рассказам умы человеческие последующих поколений, всегда падкие на всякие вымыслы, прибавляют всё новые и новые черты, которые помогают новым актёрам становиться технически более совершенными, так как стремящийся подделаться под легендарную игру когда-то восхищавшего актёра тянется к преодолению целого ряда технических трудностей и незаметно для себя шлифует свой материал» [8, с. 69]. В этой краткой фразе изложена основная мысль или схема книги Н. А. Бердяева «Смысл истории», самого известного (наравне с книгой К. Ясперса «Смысл и назначение истории») историософского произведения XX века: если история разыгрывается не только в поле общественных взаимодействий, но и индивидуальной экзистенции, то индивидуальное понимание мифа, как и понимание его начальным человечеством, и есть вхождение в историю, тогда как движение от мифологии к христианству есть особое подражание этому начальному пониманию, то самое преодоление технических трудностей, которое через вымыслы мифа и сверхисторизм еврейского народа идёт к истине уже не просто яркого, но безупречного исполнения истории во Христе, к чистому зеркалу истины. «В Библейской мифологии рассказывается и о земной исторической судьбе человечества, и о небесной судьбе, о мифологической истории человечества; грани между небесным и земным оказываются стёртыми, как вообще они стёрты в первоначальной истории человечества. Лишь позже они отвердели, и появился разрыв земного и небесного. На этом мы строим первоначальную историю, между тем как внутреннее, сокровенное может быть понято и осознано только в предположении, что не было этой отверделости, не было этих границ и что первый этап земной судьбы человечества зарождался на небе, зарождался в какой-то духовной действительности, которая вместе с тем была действительностью исторической, с которой имеет дело историческая наука, с которой имеет дело археология, о которой говорят памятники, проходящие через историческую критику» [3, с. 54]. Мы видим у Бердяева ту же миметическую логику как логику единственного возможного рассказа о «судьбе», как и у Мейерхольда, по сути, Бердяев даёт поэтику истории, как Мейерхольд даёт поэтику театра. В фильме Хржановского таким чистым зеркалом истины оказываются фотографии репрессированных деятелей искусства, имена которых, будучи даны самолётам, потом объедают весь мир.

Основной упрёк сюжетно-психологическому театру выразился в статье «доктора Дапертутто», бранящей эстетику «замочной скважины», иначе говоря, приближения изображаемого на сцене к зрителю с целью большего натурализма и большей встроенности в современность. Мейерхольд увидел в этой эстетике подсматривание, вроде приближения глаза к замочной скважине, и рассудил, что при таком подсматривании возникает

факт любопытства, а не эстетический факт, потому что возможно неопределённое множество подсматриваний, ни одно из которых не обеспечит себе эстетическую привилегию. То, что вызывает только желание полюбопытствовать, даже если дальнейшей целью любопытства будет правда, не может быть искусством [9, с. 91]. Именно этот пример подсматривания мы видим в фильме, когда сотрудники газеты, забыв, что у Ковалёва нет носа, предлагают ему для успокоения понюхать табак, то есть они находятся умом как раз в этой плоскости психологического любопытства и психологического успокоения, не понимая гротеска ситуации, которая перед ними, они психологи-реалисты. И вот на их табакерках изображены Даная и золотой дождь (0.36'00") и пасторальная сцена (0.35'52"), как образцы вуаеристского искушения. Благоговейное поведение зрителей, которые не кашляют и не сморкаются в таком театре, для Мейерхольда свидетельство не внимания, а комфорта и полной расслабленности, так что даже нет ожидаемых телесных проявлений [9, с. 93], но именно так ведут себя дворники у Шостаковича и Хржановского, которые внимательны к любому объявлению, выступают одновременно как вуайеры и натуралистические чтецы, представители той самой психологическо-реалистической грамматики, враждебной авангарду.

Критика угождения зрителям развита Мейерхольдом в развёрнутом отзыве на постановку МХТ «Маленьких трагедий» в версии Бенуа. Здесь Мейерхольд, уже под собственной фамилией, бранит отношение к «Маленьким трагедиям» Пушкина как к произведению с психологическими мотивациями – в таком случае иллюзорные аттракционы Пушкина, такие как явление Каменного гостя, превращаются исключительно в характеристику переживаний героев, но не в необходимую часть в том числе театральных условностей показа: например, что Дон Жуан должен проваливаться вполне так же, как грешник проваливается в ад, просто потому что стиховые и стилистические условности Пушкина требуют и данной меры условности. Иначе это будет фальшь бытового понимания: «Подделывать в театре настоящие чувствования, представлять настоящие обстоятельства, этим нельзя обмануть в искусстве, где герои говорят стихами» [10, с. 115]. Интерпретация «Маленьких трагедий» как произведений с характерами и реквизитами делает сам этот реквизит настолько кричаще противоречивым, та же статуя Командора, что уже разрушается не только театральная иллюзия, но и все законы театра. По Мейерхольду, надо бы, «чтобы, с самого начала сцены у памятника Дон-Жуан и Дона-Анна вели свой диалог в присутствии третьего лица, столь же каменного, сколь и живого Командора» [10, с. 112], – так в этом «аттракционе», по Эйзенштейну, и создаётся историософия одновременного присутствия, которая в конце концов и разыграна несколько раз в фильме Хржановского: отказ Ковалёву опубликовать объявление отожд-



дествляется с гражданской смертью и ссылкой в трудовой лагерь, а постановка в Большом театре оборачивается торжественным заседанием руководства.

В этой статье Мейерхольд процитировал слова Пушкина, предвосхищающие рассуждения Чехова об интеллигенции (например, слова Шамохина в рассказе «Ариадна», 1895), что наша публика слишком «глубокомысленна» и «осторожна» и поэтому не включается в игру, а ходит в театры, чтобы важничать, а не чтобы воспринять шутку как шутку и серьёзное как серьёзное [10, с. 120], – Пушкин об этом говорил ещё до Чехова, который видел в этой робости, боязни показаться глупым причину презрения интеллигенции к бытовым вопросам и искусству жить: именно так выглядят газетчики в фильме Хржановского и сам Ковалёв как важничающий любитель пошлых опер (финальная сцена оперы Шостаковича, где Ковалёв соблазняет уличную торговку, в фильме отсутствует, как преступление, явно ставящее под сомнение как бы интеллигентность Ковалёва, – сексуальное насилие вместо этого совершают в фильме сотрудники НКВД и рабочие сцены). Финальный «раёк» фильма, где появляются и пляшут все герои, в том числе герои преступные, оказывается тогда единственным способом воспринять серьёзное без глубокомыслия: сам Ковалёв в версии Хржановского не случайно имеет черты Пушкина.

Таким образом, новый фильм Хржановского – пример «работы по искусству» (воспользовавшись выражением Полины Барсковой из её повести «Отделение связи», 2021), иначе говоря, использование образов искусства с целью показать, что авангард был не просто эстетическим, но историософским проектом и что прерывание его развития привело и к бедственным страницам в истории страны. Многие образы фильма, прежде всего цитаты из живописи, понятные интуитивно, тогда становятся частью этой реконструкции авангардной историософии. При этом Хржановский опирается на сложные линии традиции не только эстетического наследования, но и острой критической рецепции, уточняющей фундаментальные параметры этой традиции, и поэтому для истолкования его фильма необходимо знать и то, как воспринималась та же живопись эпохи современниками и потомками. Это и позволило ему сделать авторское историософское высказывание об эпохе репрессий и о мировом значении русской культуры.

### Список литературы

1. *Аксюциц В. В.* О понятии историософии [Электронный ресурс] // Православие.ру : [веб-сайт]. 2004, 8 апреля. URL: <https://www.pravoslavie.ru/110.html>
2. *Амирова Г. М.* Неоклассические тенденции в русском живописном портрете 1910-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2011. № 130. С. 197–204.
3. *Арабов Ю. Н.* Кинематограф и теория восприятия : учебное пособие. Москва : ВГИК, 2003. 106 с.

4. Бердяев Н. А. Смысл истории. Париж : Утса-Press, 1969. 269 с.
5. Ваняшова М. Г. Пьеро, мечтавший стать Арлекином: ранний Мейерхольд на подмостках театра, поэзии и истории // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 4. С. 36–47.
6. Дружинкина Н. Г., Шевцова Т. И. Портретная живопись Петра Вильямса как отражение основных тенденций развития отечественного искусства первой половины XX века // Общество, государство, право. 2013. № 4. С. 7.
7. Кузнецова Л. В. Зооморфный код в кинематографе Андрея Хржановского // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 1. С. 61–67.
8. Мейерхольд В. Э. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трём апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. 1914. № 4–5. С. 67–80.
9. Мейерхольд В. Э. [Доктор Дапертутто] Сверчок на печи или, У замочной скважины // Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. 1915. № 1-2-3. С. 89–94.
10. Мейерхольд В. Э. Бенуа-Режиссёр // Любовь к трём апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. 1915. № 1-2-3. С. 95–126.
11. Тименчик Р. Из Именного указателя к «Записным Книжкам» Ахматовой // Slavica Revalensia. 2019. № 6. С. 180–247.
12. Титова Г. В. От «Ревизора» к «Горе уму»: Мейерхольд и Аполлон Григорьев // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2011. № 2. С. 59–70.
13. Титова Г. В. «Горе уму», или Комедия о хамстве // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2012. № 1. С. 70–88.
14. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / ред. Н. В. Брагинская. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
15. Хлебникова В. Авангарда смерть, Сталина танец: Нос или заговор «не таких» уже один из лучших фильмов года [Электронный ресурс] // Портал «Искусство кино» : [веб-сайт]. 2021, 9 марта. URL: <https://kinoart.ru/reviews/avangarda-smert-stalina-tanets-nos-ili-zagovor-ne-takih-uzhe-odin-iz-luchshih-filmov-goda>

# ПРОБЛЕМАТИКА ГРОТЕСКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е. А. КИБРИКА КОНЦА 1930-Х ГОДОВ (ЛИТОГРАФИИ И АКВАРЕЛИ К СБОРНИКУ РАССКАЗОВ М. ЗОЩЕНКО «УВАЖАЕМЫЕ ГРАЖДАНЕ»)

УДК 7.03

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-35-44>

## **Екатерина Александровна СКОРОБОГАЧЕВА,**

доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств,  
директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова, Москва, Россия, e-mail: [Skorobogacheva@mail.ru](mailto:Skorobogacheva@mail.ru)

## **Ольга Георгиевна ЧИЧВАРИНА,**

аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,  
Москва, Россия, e-mail: [svetalina.info@yandex.ru](mailto:svetalina.info@yandex.ru)

*Аннотация:* В статье исследуется проблематика гротеска в графических произведениях Е. А. Кибрика как малоизученный культурологический аспект его творчества на примере литографий и акварелей к сборнику рассказов М. М. Зощенко «Уважаемые граждане». Многосоставный, сложно синтезированный язык художника обретает новые оттенки звучания при иллюстрировании литературных произведений. Полагаем, что проблематика гротеска, выраженная в многообразном пространстве творчества: набросках, этюдах, фор-эскизах, эскизах, отдельных композициях и сериях графических листов, исключительно актуальна при исследовании художественного языка Кибрика в культурологическом ракурсе. Именно гротескность звучания несколько меняет технику художника, усиливая остроту решений графических образов. При этом создаваемые Кибриком иллюстрации воспринимаются зрителем не как дополнения к тексту Зощенко, но приобретают звучание самостоятельных произведений. Их значимость в пространстве отечественной культуры несомненна, поскольку элементы гротеска, характерные для творчества Кибрика, отражают черты психологии художника, его обострённого восприятия действительности, в том числе городской среды и её персонажей, что позволяет применить термин «психогеография» в хронологических рамках советской культуры 1930-х годов. Таким образом, проблематика гротеска, столь свойственная художественному языку Кибрика, присущая ещё в большей степени творчеству Зощенко, во многом характеризует отечественное искусство 1930-х годов и его культурологические аспекты.

*Ключевые слова:* проблематика гротеска, синтезированный художественный язык, экспериментальный парадокс, культурологические аспекты, психологические трактовки образов, психогеография, натурные зарисовки, культурологические смыслы, философия творчества.

*Для цитирования:* Скоробогачева Е. А., Чичварина О. Г. Проблематика гротеска в творчестве Е. А. Кибрика конца 1930-х годов (литографии и акварели к сборнику рассказов М. Зощенко «Уважаемые граждане») // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 35–44. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-35-44>

**THE PROBLEMS OF THE GROTESQUE IN THE WORKS  
OF E. A. KIBRIK OF THE LATE 1930TH (LITHOGRAPHS  
AND WATERCOLORS FOR THE COLLECTION OF STORIES  
BY M. ZOSHCHENKO “DEAR PEOPLE”)**

**Ekaterina A. Skorobogacheva**, D. Arts, Professor  
of the Department of General history of arts, Director of the Museum  
of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture,  
*e-mail: Skorobogacheva@mail.ru*

**Olga G. Chichvarina**, PhD student of the Ilya Glazunov Russian Academy  
of painting, sculpture and architecture, Moscow, Russia,  
*e-mail: svetalina.info@yandex.ru*

*Abstract:* The article examines the problems of the grotesque in the graphic works of E. A. Kibrik as a little-studied cultural aspect of his work on the example of lithographs and watercolors for the collection of stories by M. M. Zoshchenko “Dear people”. The multi-compound, complexly synthesized language of the artist acquires new shades of sound when illustrating literary works. We believe that the problems of the grotesque, expressed in a diverse space of creativity: drawings, for-sketches, sketches, individual compositions and series of graphic sheets, are extremely relevant when studying the artistic language of Kibrik from a cultural perspective. It is the grotesqueness of the sound that somewhat changes the artist’s technique, enhancing the sharpness of the solutions of graphic images. At the same time, the illustrations created by Kibrik are perceived by the viewer not as additions to the Zoshchenko’s text, but acquire the sound of independent works. Their significance in the space of Russian culture is undeniable, since the elements of the grotesque are characteristic of Kibrik’s work, reflect the features of the artist’s psychology, his heightened perception of reality, including the urban environment and its characters, which allows us to apply the term “psychogeography” in the chronological framework of Soviet culture of the 1930th. Thus, the problems of the grotesque, so characteristic of the artistic language of Kibrik, inherent even more in the work of Zoshchenko, largely characterizes the domestic art of the 1930th and its cultural aspects.

*Keywords:* problems of the grotesque, synthesized artistic language, experimental paradox, cultural aspects, psychological interpretations of images, psychogeography, full-scale sketches, cultural meanings, philosophy of creativity.

*For citation:* Skorobogacheva E. A., Chichvarina O. G. The problems of the grotesque in the works of E. A. Kibrik of the late 1930th (lithographs and watercolors for the collection of stories by M. Zoshchenko “Dear people”). *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 35–44. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-35-44>

Проблема гротеска в творчестве Е. А. Кибрика заключается прежде всего в её недостаточной изученности. Ряд исследователей, писавших о художнике, либо не касались данной проблемы в своих трудах, либо обращались к ней крайне эпизодически. Однако обращение к гротескным образам было важно для Кибрика в разные периоды творчества. Стремление создавать психологические портреты, наблюдать за людьми, подмечать малейшие нюансы настроения человека, на наш взгляд, нашло отражение не только в многочисленных рисунках и акварелях Кибрика, но и в серии иллюстраций к сборнику рассказов М. М. Зощенко «Уважаемые граждане» [1, с. 6].

Важен вопрос, почему художник обратился к оформлению обозначенного произведения Зощенко. Работа над иллюстрациями к сборнику его произведений для Кибрика расширяла границы творческого потенциала и была интересна возможностью показать характеры окружающих автора в повседневной жизни современников, при этом «хорошо, умно, зло и талантливо разоблачается и высмеивается обывательство и мещанство» [6, с. 112].

В изображении сатирических сцен быта графику предстояло создать образы повседневности в новой для себя области жанра. Сюжеты рассказов Зощенко становились отправной точкой для размышлений Кибрика. Он наблюдал за действиями и реакцией людей в различных ситуациях, делая быстрые эскизы, искал реальные истории и события, схожие с описанными в книге, но происходившие в жизни, обществе, городской среде в присутствии графика.

Кибрика настолько увлекла новая тема, что с этого момента он повсюду: в трамваях и пригородных поездах, на улице и на заседаниях, в народном суде, театре и поликлиниках – заполнял сделанными буквально на ходу набросками маленькие карманные альбомы. Интереснейший процесс поиска материала для иллюстраций сопровождался ощущениями чего-то непредвиденного и неповторимого. Иллюстратора вдохновляло чувство бесконечного разнообразия мира, он мечтал о создании целого цикла рисунков, отражающих времена года и наполненных современными ему типажам всех профессий и возрастов, изображением их в быту и труде [10, с. 194]. При этом найденные трактовки уже в набросках были наделены некоторыми гротескными чертами, что уподоблялось смелому экспериментальному парадоксу в творчестве художника.

Место действия рассказов Зощенко для Кибрика было определено канвой повествования, а также местом жительства писателя и графика. Городская среда Ленинграда полностью соответствовала задаче поиска образных характеристик. Типажи героев, современных ему, – балерин, милиционеров, домохозяек, военных, прохожих – художник находил рядом с собой, мимолётно взглянув на них, угадав их жизнь и человеческое естество. Определённая степень репортажности, стилистики дорожно-туристических зарисовок в литографиях к сборнику рассказов – явление далеко не случайное.

Данный метод работы, к которому прибегал Кибрик, весьма широко распространён. Многие художники 1920–1930-х годов создавали серии произведений, включавших сотни эскизов и набросков – беглых «повествований» о жизни страны, от уличных зарисовок до встреч с людьми [4; 9]. При этом идеологические предпочтения диктуют темы, к которым обращаются писатели и иллюстраторы. Однако графические заметки не представляют собой новаторское явление в искусстве, в том

числе в ракурсе художественного познания смыслов действительности [7] и заключающейся в ней парадоксальности.

Но насколько сильное воздействие будет иметь иллюстрация, созданная на основе лицезрения и графического «отчёта», происходящего без глубокой осознанности и идеи? Без устремления к чувственному идеалу? Без искренности поиска духовной и нравственной чистоты? Эти вопросы задавали самим себе и своим современникам художники всех веков и поколений. Такие вопросы задавал и Кибрик, постоянно находясь в поиске верных графических решений. И, безусловно, без специфики личностного восприятия, переживания и отображения места и среды, её жителей, событий, с ними связанных, весьма трудно выразить на бумаге то впечатление, которое способно глубоко затронуть зрителя.

В работе над серией иллюстраций к сборнику рассказов «Уважаемые граждане» Кибрик проявил себя с неординарной стороны и выступил мастером юмористического, отчасти комического рисунка. Раскрытию комедийного характера героев и существенных черт действительности помогают ситуации, рассказанные Зощенко. Со всей яркостью своего таланта вслед за знаменитым писателем Кибрик знакомит читателя с персонажами произведений [8, с. 70]. На обложке книги предстают герои своего времени – по дороге на работу, в гости, к родным и близким. В трамвае: кто-то читает газету, кто-то спит или смотрит в окно, кто-то полон тревог. Они, пассажиры одного вагона, – каждый сам по себе. Кибрик так писал об этом: «Сидят в трамвае три девушки: одна из них, очевидно, домработница – деревенское лицо, беретик, в руках батоны и бутылка молока; другая в деловом костюме, в модной шляпке, лицо интеллигентное, с большим портфелем на коленях; третья в котиковой шубке и такой же шапочке, тонкая косметика на лице, руки в лайковых перчатках лежат на маленьком чемоданчике – актриса или балерина. Наверное, едет на репетицию – сейчас утро. В окно виден заснеженный Исакий» [6, с. 113].

Создавая иллюстрации к произведениям Зощенко, Кибрик активно применяет насыщенные цветовые решения, усиливающие выразительность персонажей. Сочетание легко наложенных акварельных заливок в сочетании с динамичным штрихом литографского карандаша в подготовительных графических листах Кибрика – достаточно необычный для него приём, позволяющий несколько по-новому раскрыть творческую личность художника.

В печатное издание «Уважаемые граждане» Зощенко (Ленинград, 1940. 322 с.) были включены цветные и чёрно-белые литографии Кибрика<sup>1</sup>, а его акварельные листы, напротив, остались неизданными и неизвестными широкой аудитории [3]. В них график отразил образы своих современников, нередко давая им парадоксальные характеристики.

<sup>1</sup> Материалы из экспозиции СПб ГБУК «Государственный литературный музей «XX век».

На фронтисписе сборника Кибрик изобразил Невский проспект, наполненный многообразной, беспрестанно движущейся толпой тех самых «уважаемых граждан», о которых писал Зощенко. Решение художника было высоко оценено мастером сатиры и юмора. Отталкиваясь от событий реальной жизни, Кибрик наблюдал за действиями и реакцией людей в различных ситуациях. И в результате на бумаге возникали смешные, весёлые или бесшабашные персонажи историй Зощенко, герои вневременных житейских ситуаций. Художник графическими средствами изображал героев в событийном ряду с некой долей гротеска, утрируя и заостряя их черты.

Кибрик стремился в людях, его окружавших, видеть лучшие черты. Стремительность и острота рисунка характерна как для серии городских этюдов, выполненных акварелью и ставших некой основой для будущих итоговых литографий к сборнику рассказов Зощенко «Уважаемые граждане», так и для итоговых литографий, вошедших в печатное издание. Поняв, прочувствовав ритм городской жизни, её суеты, художник хотел максимально приблизить читателя к восприятию окружающей действительности через повествование Зощенко. Он тонко прочувствовал стилистику языка писателя, принял её для себя и интерпретировал графическим языком образы персонажей и сюжетов писателя. График словно проводит своих героев через жизненные забавные ситуации, с очевидным жизнелюбием, едва ли не с озорством отражая литературные стиль и язык. При этом использована определённая условность рисунка, внимание заострено на физических недостатках и психологических особенностях персонажей. Поэтому графический образ уподобляется шаржу, карикатуре, приобретает сатирическое звучание.

Хотя иллюстрации к таким рассказам Зощенко, как «Расписка», «В суде», «Смешная история», «В трамвае», «Огни большого города», носят повествовательный характер, от истории к истории в автолитографиях Кибрика, наряду с отображением литературного материала, проявляется неординарная фантазия графика, смелая, предприимчивая, построенная на контрасте серьёзного и смешного. В работе над графической композицией к рассказу «Шапка», основным событием которого является внезапная остановка в пути и поиск шапки, потерянной машинистом, Кибрик выбирает основой решения ситуацию поведения пассажиров при резком торможении и обыгрывает её комичность. При этом цель художника заключается в акцентировании того, что недостаточно очевидно для читателя, тех особенностей, которые позволят выявить скрытый смысл литературного произведения. Сущность трактовки комического в этой иллюстрации, основанной на смещении серьёзного в плоскость шаржа, отражает способности самого художника решать сложные жизненные ситуации с лёгкой иронией.



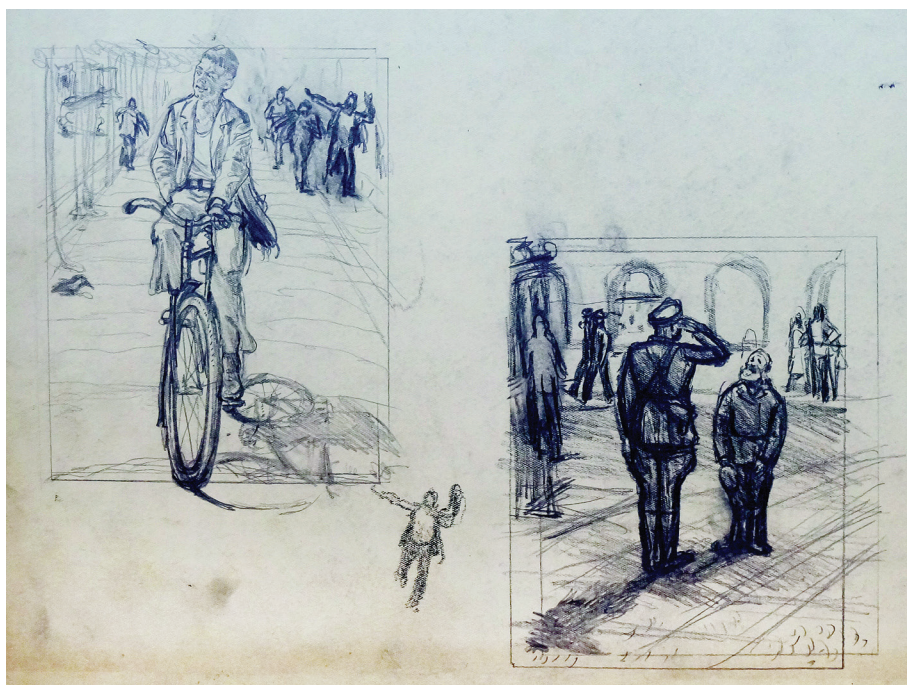
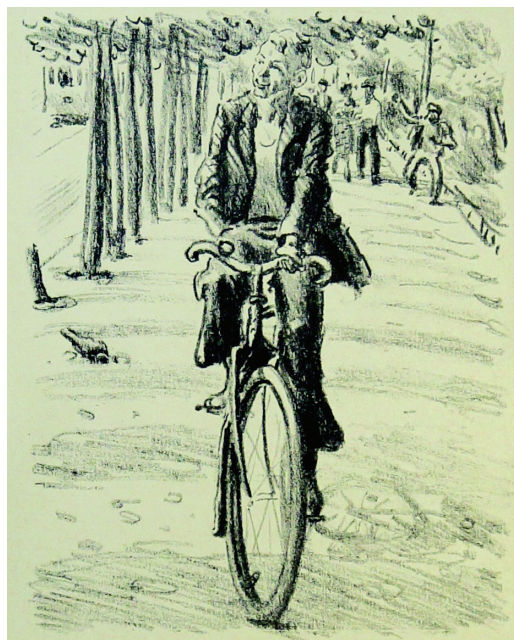
Е. А. Кибрик. Шапка. Двухцветная литография. 14,5 × 12.  
Собрание Н. П. Николаева. Н-УГ-19. Публикуется впервые



Е. А. Кибрик. Беседа. Автолитография, акварель. 14 × 10,5. 1939.  
Собрание Н. П. Николаева. Н-УГ-4. Публикуется впервые



Е. А. Кибрик. Страдания молодого  
Вертера. Вариант.  
Литография. 16 × 13.  
Собрание Н. П. Николаева.  
Н-УГ-10.  
Публикуется впервые



Е. А. Кибрик. Подготовительные эскизы к сборнику рассказов  
М. Зощенко «Уважаемые граждане». Бумага, карандаш.  
1) 16 × 11,7. 2) 15 × 12,5. Собрание Н. П. Николаева. Н-УГ-7.  
Публикуется впервые

В иллюстрации к рассказу «Аристократка» точно подмеченные, жизненные характеристики персонажей – нищего и аристократки – отражены в те моменты, когда с театральной яркостью проявляется их гротескная сущность. Своих героев Кибрик показывает зрителю на улице. Голова дамы в кокетливой шляпке едва повернута к бедному водопроводчику Григорию Ивановичу. Высокомерно-снисходительный взгляд противопоставлен граничащей с наглостью простоте водопроводчика. Юмористический сюжет преломлён через отражение абсурдности, нередко проявляющейся во взаимоотношениях представителей разных социальных слоёв.

Наряду с комическими персонажами рассказов «Письмо», «Няня», «Шапка» и других, встречаются среди героев Зощенко и Кибрика такие наивные мечтатели, как Мишель Синягин, в образе которого хотя присутствует определённая доля комизма, но акцент сделан художником всё же на романтическо-поэтической составляющей образа. В изображении поэта – интеллигента с тонкой душевной организацией – Кибрик был предельно конкретен, следуя канве повествования.

Иллюстрация к рассказу «Прелести культуры» наполнена тонким юмором, отчасти иронией. При этом гротескный художественный язык позволяет соединять смешное с возвышенным. Таков образ Василия Митрофановича в ночной рубаше, предстающего в театре среди чопорных дам и господ. Кибрик использует определённую условность рисунка, заостряет внимание шаржированности образов. Известны сохранившиеся акварельные подготовительные этюды, созданные с натуры, и литографии, отображающие восприятие зрителями спектакля, реакцию людей, впечатлений, возникающих во время просмотра. Конкретику трактовок, детальную проработку изображённых на первом плане художник сочетает с обобщениями на дальнем плане.

Кибрик, будучи современником героев Зощенко, испытывал те же проблемы, что и литературные персонажи. Полагаем, что именно поэтому в его иллюстрациях присутствует проникнутая определённой долей гротеска и юмора та составляющая, которая в рисунках даже на бытовые темы заставляет зрителя не только улыбаться, но и задумываться над серьёзными вопросами о жизненных смыслах. Зощенко писал рассказы на том языке, на котором повседневно говорят жители города: прохожие, бегущие куда-то, люди, читающие книги, стоящие в очереди, спящие по дороге на работу и домой. Зощенко, тонко воспринимая наполненность курьёзами окружающей его жизни, стремился «заполнить хотя бы временно тот колоссальный разрыв, который произошёл между литературой и улицей» [2, с. 60].

Кибрик, стремясь познать и почувствовать психологию писателя, внимательно наблюдал [5, с. 10] и зарисовывал карандашом, а затем акварелью действительность, словно создавая парадоксальные хроники жизни,

переосмысливал вслед за сатириком юмористические сюжеты, преломлял через гротеск повседневные ситуации. В иллюстрациях к рассказам Зощенко, с одной стороны, для графика было важно сохранить юмористичность изложения виртуозных поворотов сюжетной линии, с другой – показать оборотную сторону веселья, тот самый подтекст и внутренний смысл, который иносказательно отражает писатель.

В каждом рассказе, в изложении Зощенко и Кибрика, соединяются и притча, и эпизоды из повседневной жизни советского человека. И в каждом сюжете художник раскрывает комедийный характер героев через сатирическое преувеличение, создающее объёмность образов. Этот яркий период творчества художника, не знакомый зрителю, наконец находит свою аудиторию и позволяет нам взглянуть на ту реальность, в которой жил художник, изображавший жителей города: рабочих, служащих, созерцающих мир, засыпающих в дороге, идущих по улицам, смотрящих театральные постановки.

Завершая исследование, приходим к ряду заключений:

– гротеск следует трактовать как значимую составляющую художественного языка Кибрика при его осмыслении в культурологическом аспекте;

– отмечаем, что проблематика гротеска находит выражение в многообразном творческом пространстве художника – в его кратких набросках отдельных персонажей, длительных зарисовках, выполненных в технике акварели живописных этюдах, портретных образах, фор-эскизах, эскизах, отдельных завершённых композициях и сериях графических листов;

– констатируем, что гротескное содержание образов воздействует на специфику техники художника – особенности образных решений, акцентирование отдельных деталей, характер акварельной заливки, тональных пятен, линии, штриха;

– следует подчеркнуть, что именно гротескная составляющая во многом усиливает выразительность, силу звучания графических образов;

– проблематика гротеска, прежде всего связанная с процессом создания графических листов на основе литературного произведения, во многом превосходит изначальные задачи, выходит за рамки иллюстрирования, становясь значимой составляющей сложно синтезированного художественного языка;

– гротескные характеристики, нередко свойственные творчеству Кибрика, отражают черты характера, психологии художника, образного мышления, особенности его обострённого восприятия действительности, в том числе городской среды и её персонажей, что позволяет применить термин «психогеография» при анализе иллюстративных композиций к сборнику рассказов Зощенко «Уважаемые граждане»;

– несомненны созвучия литературного творчества Зощенко и графического – Кибрика, эквивалентность их трактовок окружающей жизни,

её критического осмысления, философии их творчества, в котором неприятие многих проявлений реальности, сущности эпохи приводило к созданию глубоких многоплановых образов, наделённых многообразием политического, социального, психологического, этического, эстетического подтекстов.

Таким образом, приходим к итоговому выводу о том, что проблематика гротеска, столь свойственная многосоставному, сложно синтезированному художественному языку Кибрика, довольно характерна для творческого пространства советского искусства 1930-х, иносказательно отражает сущность данной эпохи и её преломление в философии творчества ведущих деятелей в сфере отечественной культуры.

### Список литературы

1. Литературная газета. 1940. № 36. (30 июня). 6 с.
2. *Зоценко Мих.* Собрание сочинений : в 6 томах. Ленинград ; Москва : ГИХЛ, 1929–1931. Том 6. 1931. 247 с.
3. *Зоценко М. М.* Уважаемые граждане: Избранные рассказы: 1923–1938. Ленинград : Советский писатель, 1940. 322 с.
4. *Демосфенова Г. Л.* Кукрыниксы иллюстраторы. Москва : Искусство, 1956. 220 с.
5. Каталог произведений Е. А. Кибрика. Николаевский областной художественный музей имени В. В. Верещагина. Выпуск III. К 100-летию со дня рождения Е. А. Кибрика. Николаевск : Можливості Кіммерії, 2006. 299 с.
6. *Кибрик Е. А.* Работа и мысли художника. Москва : Искусство, 1984. 255 с.
7. *Скоробогачева Е. А.* Пирамидальное теоретическое построение развития искусства. К вопросу сохранения и эволюции традиций // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 6 (92). С. 123–128.
8. *Халаминский Ю. Я.* Евгений Кибрик. Москва : Изобразительное искусство, 1970. 183 с.
9. *Чегодаев А. Д.* Страницы истории советской живописи и советской графики. Москва : Советский художник, 1984. 486 с.
10. *Чичварина О. Г.* Экспериментальный парадокс Евгения Кибрика. Неизвестные аспекты творчества художника. Москва : Светалина, 2018. 575 с.

# РОЛЬ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ФОРМИРОВАНИИ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА 20–30-х ГОДОВ XX ВЕКА

УДК 7.01

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-45-56>

## **Лев Олегович МЫСОВСКИХ,**

магистр философии, аспирант филологического факультета  
Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия,  
*e-mail: levmisov@yandex.ru*

*Аннотация:* В статье исследуется роль социалистического реализма в формировании советского балета 20–30-х годов XX века. Рассматривается соединение традиций классической хореографии с новаторскими идеями в духе социалистического реализма. Изучается влияние идеологических установок на формирование художественного образа в классическом хореографическом искусстве. Показано, как конформистская тактика поведения художников приводила к изменению художественных образов в балете. Анализируются лучшие соцреалистические балетные произведения того времени, ставшие шедеврами мировой хореографии. Прослеживается путь, пройдя который, балет в Советском союзе становится одним из главных направлений во всём советском соцреалистическом искусстве, а впоследствии, несмотря на свою яркую идеологическую направленность, эталоном для классического хореографического искусства во всём мире. Делается вывод о возможности создания величайших произведений искусства, в частности, в классической хореографии, несмотря на строгие идеологические рамки, ограничивающие творческие возможности художника.

*Ключевые слова:* социалистический реализм, балет, творчество, идеология, конформизм.

*Для цитирования:* Мысовских Л. О. Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20–30-х годов XX века // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 45–56. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-45-56>

## **THE ROLE OF SOCIALIST REALISM IN THE FORMATION OF SOVIET BALLET IN THE 20–30TH OF THE TWENTIETH CENTURY**

**Lev O. Mysovskikh**, Master of Philosophy, PhD student at the Philological Faculty, the Ural Humanitarian Institute, the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia, *e-mail: levmisov@yandex.ru*

*Abstract:* The article examines the role of socialist realism in the formation of Soviet ballet in the 20–30th of the twentieth century. It is considered the combination of the traditions of classical choreography with innovative ideas in the spirit of socialist realism. The influence of ideological attitudes on the formation of an artistic image in classical choreographic art is studied. It is shown how the conformist tactics of artists' behavior led to a change in artistic images in ballet. The best socialist-realistic ballet works of that time, which became masterpieces of world choreography, are analysed.

The author traces the path through which ballet in the Soviet Union becomes one of the main directions in the entire Soviet socialist-realist art, subsequently becoming, despite its bright ideological orientation, the standard for classical choreographic art all over the world. The conclusion is made about the possibility of creating the greatest works of art, in particular, in classical choreography, despite the strict ideological framework that limits the creative possibilities of the artist.

*Keywords:* socialist realism, ballet, creativity, ideology, conformism.

*For citation:* Mysovskikh L. O. The role of socialist realism in the formation of Soviet ballet in the 20–30th of the twentieth century *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 45–56. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-45-56>

В первые же годы советской власти русский балет был поставлен на службу новоявленным владыкам. От классического танца потребовалось рождение новой разновидности хореографического искусства, соответствовавшего современной ситуации в молодом советском государстве, а также понятного и идеологически близкого советскому зрителю.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции традиции классического балета представлялись не просто архаичными, а чуждыми для нового общества в силу своей буржуазности и аристократичности. Русский имперский балет очень чётко отождествлялся с самодержавием, все элементы которого подлежали безжалостному уничтожению в советском государстве. В связи с этим для классического балета единственным способом сохраниться стала адаптация к другим социальным и политическим условиям, которая в первую очередь требовала безусловного принятия новой революционной идеологии и выражения её в образах классического танца. Поиски иных форм выражения советской идеологии средствами классической хореографии порой приводили художников к удручающим результатам: в хореографических постановках появились откровенно физкультурные элементы или просто движения из повседневной жизни, либо хореографический спектакль трансформировался в драматический или эстрадный. Подобные неудачные попытки в рамках данного исследования нас интересовать не будут. Мы остановимся на анализе советских балетов, которые, несмотря на свою откровенную идеологическую направленность, стали признанными шедеврами классического хореографического искусства и обладают культурной ценностью по сей день.

В 20-е годы прошлого века социалистический реализм становится единственным официально признанным направлением советского искусства. Писатель и советский диссидент А. Д. Синявский в статье «Что такое социалистический реализм», изданной под псевдонимом Абрам Терц, пишет, что «наиболее точное определение социалистического реализма дано в уставе Союза советских писателей: “Социалистический реализм,

являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии». При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма» [9, с. 4]. Далее, анализируя особенности соцреализма, автор делает следующее заключение: «Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование – правдиво изображать жизнь в её революционном развитии ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под «революционным развитием» мы имеем в виду неизбежное движение к коммунизму, к нашему идеалу, в преобразующем свете которого и предстаёт перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется её видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма. Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом» [9, с. 47–48]. Исходя из данных положений, попробуем проанализировать роль применения методов социалистического реализма в формировании лучших советских балетов 20–30-х годов XX века.

Одним из первых по-настоящему удачных советских балетов, который по праву можно считать шедевром мирового классического хореографического искусства, является балет «Красный мак» народного артиста СССР, трижды лауреата сталинской премии Р. М. Глиэра. Премьерный показ балета прошёл в Большом театре 14 июня 1927 года. Глиэр придерживался традиций классической хореографии. Музыка также была близка традициям Глазунова и Чайковского. По сюжету добро находилось в чёткой конфронтации со злом. Балет состоял из трёх актов. Фундаментом танцевальных номеров «Красного мака» стала классическая хореография, наряду с которой Глиэр внёс в балетный спектакль художественные новшества, соответствовавшие духу нового времени. Например, советские моряки не только исполняли народный танец «Яблочко» под соответствующую мелодию, что для сцены Большого театра того времени было неслыханным, но и танцевали под звуки Интернационала. Противопоставленные им буржуи танцевали под мелодии чарльстона и бостона.

Таким образом, Глиэру удалось органично объединить в «Красном маке» традиции русской классической хореографии с художественными нововведениями, соответствовавшими требованиям советской идеологии, при этом он не только не испортил классический танец, но задал ему новый вектор для дальнейшего прогресса. Создав балет в соответствии с традициями классического хореографического искусства, Глиэр

при этом смог угодить идеологическим требованиям сложившейся в то время ситуации. Персонажи балета «Красный мак» были созданы соответственно с революционными идеалами. «Красный мак» стал первым в истории классическим балетом, воплотившим образ труда в хореографию, наглядно продемонстрировал, как, казалось бы, устаревшее, чуждое советскому человеку аристократическое и буржуазное искусство может быть поставлено на службу революционной идеологии, переродившись в новое советское искусство. Подтверждением этому стала оценка «всесоюзного старосты» М. И. Калинина, который сказал, что балет «Красный мак» – это «прекрасное, уже советское творение» [6, с. 128].

В последующие годы именно тенденция развития балета, заложенная в «Красном маке», которая состояла в соединении традиций классической хореографии с новаторскими идеями в духе социалистического реализма, получила своё дальнейшее развитие. Можно сказать, что балет «Красный мак» стал крестным отцом будущих советских идеологических балетов. З. К. Гулинская в книге «Рейнгольд Морицевич Глиэр» очень точно характеризует роль «Красного мака» в формировании вектора дальнейшего развития советского классического хореографического искусства в рамках, заданных господствующей идеологией: «День 14 июня 1927 года стал исторической датой, с которой ведёт своё летоисчисление советский балет. В этот день впервые в хореографическом искусстве появились образы жестокой классово-борьбы и советских людей – носителей высших идей социальной справедливости. Сделано это было так хорошо, что надолго определило дальнейшие пути развития жанра. На вопрос, может ли балет, как и другие виды искусства, служить задачам современности, воплощать революционные мысли, дан был положительный ответ» [6, с. 133–134].

Социалистический реализм к тому времени уже стал основным направлением искусства и сделал его целью популяризацию революционных коммунистических идей. В свою очередь, классический балет, развивавшийся в соответствии с требованиями соцреализма, породил целый ряд шедевров, фундаментом которых является классическая хореография. Именно в 1930-е годы были созданы такие уникальные балетные спектакли, как «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, «Бахчисарайский фонтан» и «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева, «Лауренсия» А. А. Крейна и другие.

Отдельного внимания заслуживают балетные спектакли обласканного советской властью композитора Д. Д. Шостаковича, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, пятикратного лауреата Сталинской премии и обладателя множества других званий и наград. Яркую идеологическую окраску носят такие балеты Шостаковича, как колхозный балет «Светлый ручей», индустриальный балет «Болт», спортивный балет «Золотой век». На наш взгляд, все три



вышеназванных спектакля являются прекрасными произведениями искусства. Тем не менее из названных балетов Шостаковича наиболее интересным нам представляется «Светлый ручей», премьера которого прошла 4 апреля 1935 года в ленинградском Малом театре оперы и балета (Михайловский театр) на либретто выдающегося советского балетмейстера Ф. В. Лопухова и драматурга А. И. Пиотровского.

«Светлый ручей» можно отнести к жанру комедии. Содержание балета, главными героями которого стали кубанские колхозники, вполне вписывалось в русло советской идеологии, ставившей перед искусством задачу формирования образа нового советского человека. Такой человек должен был обладать многими положительными качествами. Например, он должен быть приспособленным к занятиям как физическим, так и умственным трудом. И разграничение между видами труда постепенно нужно было стирать. Такой же принцип предполагался и в искусстве: граница между профессиональными художниками и художественной самодеятельностью также должна была исчезнуть. Именно такое слияние профессионального хореографического искусства балетной труппы с колхозной танцевальной самодеятельностью и представлено в балете «Светлый ручей». Находясь в строгих рамках, заданных соцреалистическими установками, авторам балета тем не менее удалось создать прекрасное произведение искусства, радостное и весёлое, после ознакомления с которым советская публика покидала зрительный зал в счастливом настроении, – все, как и любил товарищ Сталин.

Вот как сами авторы балета «Светлый ручей» объясняли свой творческий замысел: «Мы захотели сделать балет-праздник ... который был бы насквозь пронизан весельем, радостью, молодостью. Это привело нас в колхоз, в социалистическую деревню ... Мы не думаем, что радость труда может быть показана на сцене только путём воспроизведения так называемых производственных движений ... Право же, весёлый праздничный танец колхозной молодёжи ... может полнокровнее раскрыть вот эту самую тему радости социалистического труда, чем воспроизведение движения людей, стоящих у молотилок или комбайнов...» [8, с. 89].

Первоначально «Светлый ручей» проходил с большим успехом. Публика от души веселилась, глядя на танцы колхозников, ничем не уступавших в хореографическом мастерстве профессиональным артистам балета. К классической хореографии была прибавлена сложная акробатика и задорные народные танцы, что в данном балете было совершенно уместно. Однако советской критикой балет не был полностью понят. Одним из первых с неоднозначной оценкой балета в журнале «Рабочий и театр» выступил критик И. И. Соллертинский. И хотя именно к хореографической технике самой по себе особых претензий у критиков не было, не вполне ясными с идеологической точки зрения были, например, не-

которые сюжетные элементы спектакля. В частности, зачем колхозница Зина, которая сознательно предпочла балетной карьере колхозную жизнь, скрывает от односельчан и даже от собственного мужа тот факт, что она в прошлом артистка балета? К чему в спектакле присутствуют эпизоды с переодеванием? Откуда в советском обществе взялась дуэль – этот аристократический пережиток прошлого? На наш взгляд, в стремлении угодить власти, отразив в хореографическом спектакле социалистическую действительность, авторы балета, придавшие действию яркую идеологическую окраску, опередили развитие этой самой идеологии, то есть художники на службе идеологии так старались развить эту идеологию, что оказались ею же не понятыми.

Авторы балета чутко восприняли советскую критику своего творения и с готовностью принялись его корректировать в соответствии с полученными замечаниями. Конформистская тактика поведения художников привела к изменению художественных образов балета «Светлый ручей», который к своей московской премьере, состоявшейся 30 ноября 1935 года, претерпел заметные сюжетные изменения. Как и следовало ожидать, из спектакля были безжалостно удалены эпизоды с переодеванием, дуэль и некоторые другие. Но самые интересные трансформации произошли с главной героиней – колхозницей Зиной, которая в новой редакции балета уже не была замужем за колхозным агрономом. Таким способом художники снимали вопрос критиков о том, как такое возможно, что советская жена скрывает от собственного советского мужа какие-то вехи своей биографии? Так сказать, нет мужа – нет проблемы! Теперь Зина стала культурным работником, прибывшим в колхоз по какой-то разнарядке, чтобы трудиться там в должности массовика-затейника. А её бывший муж Пётр превратился из колхозного агронома в студента, проходящего в колхозе практику. И любовь Зины и Петра теперь только зарождалась. Колхозники уже не обладали врождённым умением танцевать. Теперь их этому учили заезжие профессиональные танцоры. А колхозники перенимали хореографическое искусство буквально на лету. Данными изменениями художники старались угодить господствовавшему в то время направлению в советском искусстве, сделав происходящее на сцене более близким к социалистическому реализму. Новая постановка балета «Светлый ручей», так же как и первоначальная, была восторженно принята зрителями. Ведь весёлый дух спектакля не изменился от внесённых в него правок. И качество хореографии также ни в коей мере не пострадало. Тем не менее балет прожил недолго. Лишь до февраля 1936 года. Хотя в течение своего короткого существования он с успехом шёл на театральных сценах обеих столиц. Конец советскому периоду жизни «Светлого ручья» был положен статьёй «Балетная фальшь», напечатанной в газете «Правда» от 6 февраля 1936 года. При этом статья была опубликована без какой-либо под-

писи. Неизвестный критик на страницах «Правды» пишет, например, следующие строки: «Балет – это один из наиболее у нас консервативных видов искусства. Ему всего труднее переломить традиции условности, привитые вкусами дореволюционной публики. Самая старая из этих традиций – кукольное, фальшивое отношение к жизни. В балете, построенном на этих традициях, действуют не люди, а куклы. Их страсти – кукольные страсти. Основная трудность в советском балете заключается в том, что тут куклы невозможны. Они выглядели бы нестерпимо, резали бы глаза фальшью» [3]. Как видим, неизвестный правдинский критик упрекает «Светлый ручей» в одном из смертных грехов для советского искусства того времени – в отсутствии реалистичности, наличие которой было главным требованием господствовавшего в сталинскую эпоху социалистического реализма.

На наш взгляд, этот критик просто не понимал специфики тех средств, с помощью которых реализм должен передаваться средствами классической хореографии. В балете именно классическая хореография является фундаментальным художественным средством выражения любой заложенной идеи, в том числе и социалистического реализма. Конечно, классический танец, да и вообще танец как вид хореографического искусства, в отношении колхозников имеет символическое, а не буквальное значение. Но нельзя же на полном серьёзе требовать от балета натурального изображения того, что настоящие колхозники танцевали на радостях после сбора урожая. Если вообще танцевали? Это просто привело бы к уничтожению балета и в целом хореографии как вида искусства. При подобном подходе к требованиям реалистичности можно дойти до абсурда и вводить «Лебединое озеро» в качестве участников представления лебедей из московского зоопарка, исполняющих аутентичный лебединый танец, иначе лебеди, олицетворяемые балеринами, выглядят как «куклы», коим в советском балете нет места, да и не танцуют реальные лебеди так, как танцуют балерины.

Балет «Светлый ручей» насыщен сложной хореографией, с которой, конечно же, никакой колхозник не справится. И если строго подходить к требованиям реализма, то в буквальном смысле это нереально. Но в том ли состояла идея соцреализма, чтобы лишь отражать действительность в искусстве? Зачем тогда искусство? В таком случае достаточно самой действительности. Техническая сложность хореографии «Светлого ручья» не противоречит идеологическим установкам соцреализма, его задача состоит в том, чтобы показать тип нового советского человека, олицетворяемого артистами балета, которые с внешней лёгкостью исполняют сложнейшие хореографические элементы. В балете «Светлый ручей» классическая хореография органично переплетается с народным, или характерным, танцем, которым неизвестный правдинский критик тоже

недоволен, так как и он нереалистичен в исполнении кубанских колхозников. Тут о сложности академического исполнения народной хореографии можно лишь повторить всё вышесказанное о сложности исполнения классической хореографии. Не предлагает ли автор «Балетной фальши» заменить академический народный танец на аутентичный? На сцене академического театра оперы и балета такой реализм просто неуместен!

Ф. В. Лопухов создавал хореографию для балета «Светлый ручей» в традициях великого балетмейстера Мариуса Петипа, основателя русской балетной школы. Именно классическая хореография выступала на передний план спектакля, являясь основным художественным средством в передаче сюжетной линии. В полном соответствии с идеологическими установками в балете нарисованы образы «бывших» людей – именно так называли застрявших в прошлом граждан, которые были представлены в балете в виде дачников-мещан. Для «бывших» создан гротесковый танец, придававший дачникам образ комичности, опереточности, делающий их объектом для шуток.

Несмотря на несомненные достоинства балета «Светлый ручей» и горячее стремление художников сделать его полностью соответствующим советской идеологии, после публикации в главном советском идеологическом рупоре никакие переделки балету помочь уже не могли. С «Правдой» в то время полемизировать никто не осмеливался. Несогласные с мнениями, опубликованными в «Правде», автоматически ставились на сторону лжи. Поэтому вскоре после выхода разгромной статьи в «Правде» в журнале «Советский артист» было напечатано письмо артистов Большого театра, работавших над московской постановкой балета, в котором они полностью соглашались с критикой из статьи «Балетная фальшь», а балет «Светлый ручей» признавали ошибкой. Так из-за конформизма, желая доказать, что они изо всех сил стараются хорошо служить советским господам своим соцреалистическим искусством, советские художники, создавшие шедевр классического хореографического искусства – «Светлый ручей», безропотно предали своё прекрасное детище, чтобы хоть этим последним актом угодить тоталитарной власти, выразившей неудовольствие их творчеством.

Балет «Светлый ручей», изначально задуманный как средство укрепления господствующей идеологии, впоследствии переделанный, дабы ещё больше соответствовать соцреалистическим требованиям, тем не менее стал прекрасным классическим хореографическим произведением, созданным советскими художниками-конформистами. Недаром уже в XXI веке балет «Светлый ручей» обрёл свою новую жизнь в постановке А. О. Ратманского, артиста балета, балетмейстера, художественного руководителя балета Большого театра с 2004 по 2009 год. 18 апреля 2003 года в Большом театре состоялась премьера возрождённого «Светлого ручья».

Впоследствии Ратманский неоднократно ставил его на различных сценах по всему миру.

Помимо индустриальной и колхозной тематики, в советском искусстве излюбленной темой художников становятся исторические сюжеты героической борьбы угнетённых людей с эксплуататорами, буржуями, тиранами и прочими врагами рода человеческого. Тема борьбы и героических сражений стала благодатной почвой для советского балета. Первым советским балетным шедевром на данную тематику становится балет «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева, народного артиста СССР, лауреата двух сталинских премий. Премьера балета «Пламя Парижа» состоялась 7 ноября 1932 года, в день празднования пятнадцатилетнего юбилея Великой Октябрьской социалистической революции, в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Хореографию к балету сочинил заслуженный артист РСФСР, лауреат двух сталинских премий балетмейстер В. И. Вайнонен.

Балет «Пламя Парижа» является одним из прекраснейших советских классических хореографических произведений. Посвящён он революционной тематике. Здесь изображён героический французский народ, поднявшийся на смертный бой с проклятыми аристократами во времена Великой французской революции. Спектакль пронизан героическим, революционно-романтическим духом. Персонажи в балете чётко разделены на два противоборствующих лагеря: угнетённый народ и его эксплуататоры-аристократы.

Асафьев включил в балет «Пламя Парижа» музыку из революционных и народных песен, например, звучат «Карманьола» и, конечно же, «Марсельеза». Спектакль относится к драматическому жанру с народно-героической окраской. Вся сюжетно-образная концепция балета «Пламя Парижа» построена на оппозиции народ – аристократия. Естественным образом для представителей противостоящих лагерей создана контрастирующая хореография под соответствующее музыкальное сопровождение.

Впоследствии, вспоминая работу над постановкой, сам Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» пишет: «Работая над балетом “Пламя Парижа”, где-где я не встречал фрагментов или элементов, а то и прямых цитат из “песен и танцев революции”, и даже некоторые, слышавшие за типично немецкие, обороты (например, у ранних музыкальных романтиков) оказывались выкованными во Франции. Очень сильное импульсивное “внушение” шло от танцевальной и маршевой ритмики, одухотворённой революционным порывом. Неистовая, “искристая и броская” хороводность “Карманьола”, решительная поступь призывных маршевых песен, задорность куплетных припевов, особенно же неистощимая изобретательность в мелодической игре теми же ритмо-формулами мно-

жества контрдансов – всюду, всюду слышится смелая, жизнерадостная и вместе с тем гневная воля масс» [2, с. 260].

Хореография В. И. Вайнонена представляла собой прекрасное сочетание классических элементов с народными танцами Франции. Например, хороводный танец фарандола воплощал на сцене образ веселящегося французского народа, а карманьола заражала зрителей негодованием, передавала ощущение мятежа и опасности. Заслуга балета «Пламя Парижа» состоит ещё и в том, что он внёс новые течения непосредственно в саму балетную хореографию. Никогда ранее публика не видела кордебалета, олицетворяющего в художественном образе революционные массы. Ещё одним новшеством спектакля стал хор, исполнявший песни революции.

С приходом советской власти балет в СССР из аристократического вида искусства превращается в искусство, понятное и близкое широкой советской публике. Советский балет демонстрировал на сцене фрагменты жизни обычных людей: рабочих, крестьян, моряков, спортсменов и т.д. Так балетное искусство стремилось приблизиться к реальной действительности, показать на сцене настоящую жизнь в её революционном развитии, как этого требовали идейные установки социалистического реализма. Однако традиции русской классической хореографической школы в лучших образцах советского балетного искусства свято чтились.

Важно сказать, что, помимо абсолютно новаторских сюжетных линий хореографических спектаклей, советский балет почерпнул многие свои темы из произведений классической литературы, что также способствовало применению методов соцреализма в балетном искусстве. Одним из наиболее ярких примеров плодотворного союза советского балета с классической литературой является ещё один балет Асафьева «Бахчисарайский фонтан», поставленный по одноименной поэме А. С. Пушкина. Балетмейстером был народный артист СССР, лауреат двух сталинских премий Р. В. Захаров. Премьера балета прошла 28 сентября 1934 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Главную роль исполняла выдающаяся советская балерина Г. С. Уланова.

Авторы балета «Бахчисарайский фонтан» приложили все усилия для того, чтобы их творение в полной мере соответствовало идейным требованиям социалистического реализма, поэтому спектакль получился по-настоящему реалистическим. Художники воссоздали на балетной сцене дух эпохи, описанной в поэме Пушкина. Асафьев пояснял, что балет «Бахчисарайский фонтан» должен показать зрителям «то романтическое, что характеризует русское передовое общество на подступах к декабризму, и то, что в свою очередь связано с пламенеющей национально-революционными идеалами Польшей» [10, с. 171]. Для создания хореографии Захаров специально изучал польские балетные и народные танцы,

а также стилистические особенности восточного танца. В соответствии с требованиями соцреализма балет «Бахчисарайский фонтан» правдиво представлял события, имевшие место в конкретных исторических условиях, образы героев спектакля в полной мере соответствовали образам, выведенным Пушкиным, отчётливо выступали колоритные национальные особенности, в том числе путём включения в балетный спектакль национальных фольклорных элементов.

Уланова так вспоминала творческий процесс создания образа Марии: «Работа над ролью Марии в балете “Бахчисарайский фонтан” явилась для меня чрезвычайно интересной и в то же время трудной задачей сочетания в одно органическое целое танцевального и драматического начала. Сделать танец не целью, а средством, добиться максимальной выразительности каждого движения для обрисовки внутренней сущности Марии – было исходной точкой моей работы над ролью» [5, с. 144].

Таким образом, особенностью советского балета становится уклон в сторону идейного наполнения содержания спектаклей с целью пропагандистского и воспитательного воздействия на зрителей в духе господствующей идеологии. Советский балет, как и другие виды искусства в СССР, получил своё развитие в рамках, определённых социалистическим реализмом, подчинив ему создаваемые художественные образы.

Важно отметить, что балетное искусство развивалось не только в двух столицах, но и во многих крупных городах Советского союза. Отдельного внимания заслуживают национальные балетные постановки в театрах оперы и балета союзных республик. В частности, надо вспомнить такие национальные балеты, как белорусский балет М. Е. Крошнера «Соловей», узбекский балет Г. А. Мушеля «Балерина», молдавский балет Э. Л. Лазарева «Сломанный меч», азербайджанский балет А. Б. Бадалбейли «Девичья башня», грузинский балет Г. М. Баланчивадзе «Сердце гор» и многие другие. Национальные балеты сыграли важную роль в совершенствовании в советском классическом хореографическом искусстве соцреалистических методов, которые предусматривали развитие в произведениях искусства тематики народного быта многонациональной советской империи, использование национальных музыкальных мотивов и национальных танцев. Балеты с национальным колоритом были представлены не только на сценах театров оперы и балета национальных республик Советского союза, но и в театрах Ленинграда и Москвы. Например, в столицах демонстрировали такие постановки, как балет А. И. Хачатуряна «Гаянэ», балет В. П. Соловьёва-Седого «Тарас Бульба», балет Б. В. Асафьева «Кавказский пленник» и многие другие.

Таким образом, после Великой Октябрьской социалистической революции советская власть приступила к активной трансформации различных направлений искусства. Не стало исключением и классическое хорео-

графическое искусство, хотя изначально казалось, что именно его будет сложнее поставить на службу новой идеологии, нежели другие виды творчества. Поэтому в первые годы советской власти многие представители императорского русского балета предпочли эмигрировать. Тем не менее стараниями тех художников, которые остались и нашли способы примириться, согласиться, принять и оправдать то, что изначально их опыт, разум и вкус не принимали, балет в Советском союзе довольно скоро стал одним из главных направлений во всём советском соцреалистическом искусстве, а впоследствии, несмотря на свою яркую идеологическую направленность, эталоном для классического хореографического искусства во всём мире.

### Список литературы

1. *Абызова Л.* История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. 302 с.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 378 с.
3. Балетная фальшь // Правда. 1936. № 36.
4. *Беляева-Челомбитько Г. В.* Балет: эпоха sovietica (1917–1991). Москва : Университет Натальи Нестеровой, 2005. 297 с.
5. *Бенуа С.* Галина Уланова. Одинокая богиня балета. Москва : Алгоритм, 2017. 222 с.
6. *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. Москва : Музыка, 1986. 220 с.
7. *Круглова Т. А.* Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: о советском художественном конформизме // Неприкосновенный запас. 2014. № 4 (96).
8. *Лукьянова Н. В.* Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Москва : Музыка, 1980. 176 с.
9. *Терц А.* Что такое социалистический реализм. Париж : SYNTAXIS, 1988. 64 с.
10. 111 балетов и забытых опер : справочник-путеводитель / [Филармоническое общество Санкт-Петербурга] ; [авт.-сост. Л. Михеева, А. Кенигсберг]. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2004. 671 с.



# ДИАЛЕКТИКА ПРОШЛОГО И БУДУЩЕГО В УТОПИЧЕСКОМ КИНОДИСКУРСЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Э. РЯЗАНОВА)

УДК 7.01

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-57-66>

## **Максим Андреевич РОМАНЕНКО,**

магистр культурологии, ассистент Высшей школы бизнеса  
Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия,  
*e-mail: mromanenko@sfedu.ru*

*Аннотация:* В статье исследуется состояние утопического дискурса в советской культуре в переходные моменты её развития – в эпохи «оттепели» и перестройки. Методология этого исследования основывается на положении об активной роли памяти в конструировании утопии. Выстроенная аналитическая оптика используется для изучения кино как утопического топоса, интерпретирующего и моделирующего социальную реальность. На примере двух фильмов указанных исторических периодов показано, что обращение непосредственно к советскому прошлому и его переосмысление способствовали сохранению утопической интенции «светлого будущего». Однако пробуждённая ностальгия по вдохновляющему действию идеала и сопутствующий ей утопический импульс в итоге оказались вытиснуты из сферы действия во внутренний мир человека.

*Ключевые слова:* утопия, советская утопия, память, оттепель, перестройка, советское кино.

*Благодарности:* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00581.

*Для цитирования:* Романенко М. А. Диалектика прошлого и будущего в утопическом кинодискурсе (на примере творчества Э. Рязанова) // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 57–66. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-57-66>

## **DIALECTICS OF THE PAST AND THE FUTURE IN THE UTOPIAN FILM DISCOURSE ON THE EXAMPLE OF THE CREATION OF E. RYAZANOV**

**Maxim A. Romanenko**, MA in Cultural Studies, Assistant Professor  
of the Higher School of Business, the Southern Federal University,  
Rostov on Don, Russia, *e-mail: mromanenko@sfedu.ru*

*Abstract:* The article concerns the state of utopian discourse in Soviet culture in the transitional moments of its development (the era of the “Thaw” and “Perestroika”). The methodology of the research is based on the statement that memory is essential to the construction of utopia. The drafted analytical optics are used to examine cinema as a utopian topos the interprets and models social reality. Having analysed two films of selected periods, the author displays how the appeal to the Soviet past and its reinterpretation contributed to the maintenance of the utopian project in its quest for

a “bright future.” However, the nostalgia awakened in this way for the inspiring action of the ideal and the utopian impulse accompanying it eventually turned out to be squeezed out of the field of action into the inner world of humans.

*Keywords:* utopia, Soviet utopia, memory, Thaw, Perestroika, Soviet cinema.

*Acknowledgements:* The publication was supported of Russian Foundation for Basic Research, project number № 20-011-00581.

*For citation:* Romanenko M. A. Dialectics of the past and the future in the utopian film discourse on the example of the creation of E. Ryazanov. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 57–66. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-57-66>

История советской культуры – это история взаимодействия с утопией. Несмотря на официальное противопоставление утопических идей (прежде всего в виде утопического социализма) научному коммунизму, созданный ими дискурс был встроен в социокультурную реальность, где манифестировал в различных проявлениях, будучи вплетённым «в языки говорения о будущем, в модели целеполагания, в саму структуру социального мышления ...» [7, с. 11]. Хоть статус утопии в советской культуре постоянно изменялся – её то обрекали на полуполюгальное положение, то превозносили, – неизменной всё же оставалась направленность в будущее к построению коммунистического общества. При этом утопический дискурс не выводил за скобки опыт прошлого и даже наоборот – использовал его в собственных целях<sup>1</sup>. Так, в моменты политических и социокультурных трансформаций (эпохи «оттепели» и перестройки), когда конфликт провозглашаемых идеалов и окружающей действительности проступал особенно ярко, исправить ситуацию, реанимировав утопический проект, не представлялось возможным без обращения к теперь уже *советскому* прошлому. Этому переосмысленному и очищенному от «деформаций» прошлому предстояло пробудить ностальгию по вдохновляющему действию утопического идеала «совершенного общества» и «светлого будущего».

Цель настоящей статьи – показать, как реконструированное прошлое встраивалось в утопический дискурс, поддерживало его, образуя единый нарратив. Сделать это предлагается в формате case studies – на материале двух фильмов режиссёра Эльдара Рязанова, созданных в интересные нас исторические периоды. Это «Берегись автомобиля» (1966) и «Небеса обетованные» (1991). Критерием для выбора кинопроизведений стало наличие лейтмотива переосмысления истории и соответствующих ему сюжетов реконструкции советского прошлого.

---

<sup>1</sup> Как было показано в одном из наших исследований, творческое освоение прошлого в утопическом пространстве будущего может происходить по трём стратегиям: преодоление, конструирование и реконструирование [12].

Обращение к кино для достижения поставленной цели обусловлено рядом причин. Во-первых, это объясняется социокультурным контекстом рассматриваемых исторических периодов. В эпоху «оттепели» в иерархии видов искусств в советской культуре меняется взгляд на статус литературы, занимавшей в целом лидирующие позиции в русской культуре, а особенно – в сталинский период. Теперь визуальные средства во всём их многообразии в процессе формирования и ретрансляции ценностей начинают играть не меньшую роль. В это время в советской киноиндустрии происходят как идеологические, так и художественные трансформации, по сравнению с предшествующим периодом «малокартинья» существенно увеличивается количество снимаемых картин и возрастает теоретический интерес к кино. Несколько ослабевают цензурный контроль, и реабилитации удаётся не только запрещённые ранее фильмы, но и теоретические работы классиков киноавангарда, в чём также можно проследить попытку восстановления утопических идеалов революционной эпохи. Эта тенденция проявит себя и в эпоху перестройки с аналогичной либерализацией кинопроизводства, с той только оговоркой, что апеллировать теперь будут к идеалам «оттепели».

Другой причиной обращения к искусству кино является тот факт, что оно стало «фактором истории» (М. Ферро). Это означает, что продукты киноиндустрии формируют массовые представления о прошлом и влияют на них, не обращая при этом, как это часто бывает, ни к каким данным исторической науки. Кинообразы прошлого отличаются глубиной, наглядностью, а также распространённостью в массовом сознании; многие из них, что важно, представляют собой «не просто реконструкцию или воспроизведение истории, но оригинальный вклад в толкование событий прошлого и их связей с настоящим» [15, с. 58]. Важным обстоятельством является также и то, что кинематограф в интересующие нас периоды, с одной стороны, развивался в русле официальной идеологии, а с другой – живо и непринуждённо фиксировал сущность происходивших трансформаций. Кроме того, в советской культуре искусство выполняло функцию моделирования реальности, а потому кино может рассматриваться как способ производства социальных моделей на основе переосмысленного опыта, в том числе опыта прошлого.

Перед тем, как перейти к разбору конкретных сюжетов, необходимо кратко рассмотреть историко-культурный контекст их возникновения.

Эпоха «оттепели», во много связанная с правлением Н. С. Хрущёва<sup>1</sup>, стала временем идеологических трансформаций, затронувших и пространство советской истории. Происходившие перемены, на первый взгляд, могли положить конец утопической идее, но «Хрущёв ... даёт ей

<sup>1</sup> Обзор различных подходов к пониманию «оттепели» и определению её временных границ даёт А. Прохоров [11, с. 10–27].

[коммунистической утопии] вторую молодость» [4, с. 220], как считают исследователи Л. Геллер и М. Нике.

Решив определённые задачи, советский проект, как предполагалось, приблизился к обещанному коммунистическому будущему, и новая оптимистическая риторика «завтрашнего дня» вновь наполнилась утопическими мотивами. Отправным моментом стало принятие III Программы КПСС, поэтому Вайль и Генис предлагают вести отчёт подлинно коммунистической эры от 1961 года [3, с. 12–36]. Обещание, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме», изменило горизонт ожидания будущего, о котором в сталинский период можно было говорить исключительно в краткосрочной перспективе ближайшей пятилетки как о технически улучшенном варианте социалистического настоящего. Теперь же горизонт ожидания несколько сдвинулся вперёд, хотя наступление собственно коммунистического будущего уже не выглядело делом далёких времён. Такому представлению, однако, несмотря на его трансцендентный статус, всё же не была присуща свойственная утопии 1920-х годов эсхатологическая аура. «По сути, – пишет И. Каспэ, – революционная эсхатология имитировалась на фоне нормализации и стабилизации конструкций социальной реальности» [7, с. 205].

Изменение риторики будущего не могло обойтись без симметричных действий относительно прошлого. Развенчивание культа личности Сталина после XX съезда КПСС легитимировало процессы переосмысления уже советской истории, но переосмыслению подверглись лишь некоторые её эпизоды. Речь шла о практике усиления классово-борьбы и крайностях в осуществлении национальной политики, а самой главной ошибкой Сталина были названы необоснованные репрессии.

Признание ряда «ошибок» и «перегибов», а также произошедшие послабления привели к актуализации памяти. Однако память необходимо было вновь институализировать и направить в правильное русло для достижения поставленной цели. Здесь, как верно замечает Н. Копосов, «разоблачение» Сталина компенсировалось усилением культов Ленина и советских полубогов, что, в свою очередь, породило интерес к истории революции и Гражданской войны – их стали романтизировать, чтобы уравновесить критику «“последующих” отклонений» [8, с. 97]. В этом теперь состояло новое предназначение исторического нарратива, который тем не менее оставался важным аспектом советской идеологии.

В утопическом дискурсе «оттепельной» культуры стратегии реконструкции прошлого (пусть даже присутствовавшего латентно) представлены через восстановление «ленинских идеалов» и подражание героям революционных событий. «Берегись автомобиля» – комический рассказ о современном борце за справедливость. Фильм показывает коррумпированное, живущее на нетрудовые доходы московское общество, в котором

большинство уже давно позабыло социалистический принцип равенства и равномерного распределения благ, отдавшись власти буржуазных ценностей. Наивысший жизненный успех тут определялся наличием личного автомобиля. Непримируемую борьбу с этим обществом и такой жизнью, используя собственные методы, вёл Юрий Деточкин, страховой агент и артист любительского театра.

Обострённое чувство справедливости у героя вытекает из его инфантилизма, почему герой и получил такую «детскую» фамилию. «Этот человек – большой, чистосердечный ребёнок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры не мешают его искренним порывам», – позже прокомментирует Э. Рязанов [13].

Здесь стоит обратить внимание на несколько смежных моментов.

Во-первых, через инфантильную природу героя демонстрируется важная «оттепельная» категория – искренность, без которой это особое переживание справедливости не было бы возможным. Искренность на языке утопической образности может рассматриваться как стремление утопии к контролю над смыслами, как попытка установить тождество означающего и означаемого, исключаящее информационный шум и саму возможность неоднозначного толкования.

Во-вторых, «детскость» героя можно рассматривать и как указание на особое место молодого поколения в деле строительства коммунизма в «оттепельный» период. Катерина Уль, например, пишет о том, что, хотя в этом процессе молодёжи отводилась активная роль, её реализация была возможна строго в установленных рамках – через соответствие определённым моральным качествам в ретроспективе «героического прошлого» и перспективе «светлого будущего» [14]. Эта идея основана на концепции Катерины Кларк о сакральном и профанном времени в соц-реалистическом романе, согласно которой настоящее могло нарушить собственную профанность и обрести значимость в соотношении с сакральным, или «большим», временем [17, pp. 39–40]. Так поведение и действия Деточкина приобретают утопический смысл именно в привязке к прошлому.

Не только концептуально, но и на уровне отдельных сюжетов и героев можно проследить в фильме смысловые и символические аллюзии на эпоху революции. Особо подчёркивается то, что многие из этих символов утратили свой первоначальный смысл. Так, рассказывающая о своей свадьбе мать Деточкина сразу вспоминает песню тех лет «Наш паровоз, вперёд лети, в коммуне остановка!», которая для нового поколения стала уже просто «песней о паровозе». Здесь попытка обрести этот смысл, или, скорее, реконструировать его, как раз и составляет утопический импульс.

Примечательно и то, что во время судебного процесса на стороне защиты Деточкина находятся представители старшего поколения – «последние хранители революционного огня» [16, с. 196]. Они видят в нём идеального гражданина и не считают виновным. Перед судом стоит задача разрешить эту непростую ситуацию, весь абсурд которой выражает фраза из речи следователя Подберезовикова: «Он виновен, но он не виновен».

Показанная в фильме советская действительность, конечно, далека от коммунистического идеала. Её даже можно назвать антиутопичной, в том смысле, что констатируются не негативные последствия установления светлого будущего, а скорее – невозможность достижения такового. С одной стороны, эта мысль согласуется с тезисом Ф. Джеймисона о невозможности вообразить утопию из-за неизбежно присутствующих при попытке её представления элементов *негативного*, потому как будущее не может быть отравлено «извращёнными социальными установками» [18, pp. 56–57]. Однако, с другой стороны, стремление устранить эти установки выражает утопическое желание. Так, Деточкин не намерен мириться с существующей реальностью и предпринимает меры для её изменения, следуя уже частично забытым ценностям отцов. «Отказываясь признавать антиутопические выводы современной ему советской истории, этот благородный дикарь придерживается стратегии ушедшего революционного поколения: экспроприирует экспроприаторов ... Деточкин – человек 1920-х, живущий в 1960-х. Он – ходячий анахронизм и потому одновременно и смешон, и возвышен» [16, с. 196]. Собственно, на этом разрыве – несоответствии провозглашаемых высоких идеалов и сложившейся реальности – и строится комический эффект, достигаемый с помощью иронии<sup>1</sup>. Ирония, в свою очередь, работает на переоценку и переосмысление норм и ценностей не только прошлого, но и настоящего, открывая пространство для утопии. Подобные сюжеты ностальгии по утраченным идеалам стали попыткой преодолеть временные противоречия на пути к светлому будущему.

Следующим интересующим нас периодом является перестройка – время кардинальных преобразований на всех уровнях советской системы, объявленных Генеральным секретарём ЦК КПСС М. Горбачёвым. Казалось, что «величайшая утопия в истории потерпела крах», но, как отмечают Л. Геллер и М. Нике, перестройка и была начата для спасения утопического проекта [4, с. 238]. Авторы говорят о двух путях спасения: антиутопическом, подразумевающем обращение к реальности, и утопическом – с перезагрузкой идеологической и экономической систем.

На практике тактика преобразования оказалась выстроена в духе исправления отдельных «недостатков» и ускорения социально-экономи-

<sup>1</sup> О роли иронии в «оттепельной» культуре см. [11, с. 210–267].

ческого развития с опорой на модернизацию научно-технической базы. Однако технологическое совершенствование не мыслилось без совершенствования человека, о чём свидетельствуют кампании по укреплению дисциплины и искоренению алкоголизма. Казалось, что для последнего шага в светлое будущее необходимо лишь «преодолеть процесс стагнации, избавиться от механизмов торможения» [цит. по: 4, с. 239].

Среди основных тенденций перестройки самой яркой, пожалуй, является политика гласности. Именно гласности идеологи предписывали сопровождать экономические и идеологические преобразования, чтобы получить поддержку в обществе. За короткий период времени и в сфере культуры произошли кардинальные перемены: зародились новые направления и подходы в искусстве и соответствующие им художественные объединения и группировки; стал снижаться уровень цензурного контроля; усилился поток зарубежных и «возвращённых» произведений, а позиции социалистического реализма были существенно подорваны.

Распад советской системы происходил также и на «территории истории» [8, с. 111–112], лишней раз подтверждая особую роль последней в легитимации существующего строя, потому исправление «недостатков» коснулось и советского прошлого. Кинематограф не мог оставаться в стороне от происходящих в стране перемен – и практически сразу отреагировал сюжетными и художественными нововведениями. В центре внимания оказалась также проблема советского прошлого и его интерпретаций. В фильмах режиссёры и сценаристы, с одной стороны, сводили «счёты с грандиозными планами построения коммунистического общества» [9, с. 423], а с другой – продолжали в своей манере искать пути дальнейшего развития, не отказываясь от идеи светлого будущего.

Указанное противоречие ярко прослеживается в следующем интересующем нас фильме Э. Рязанова «Небеса обетованные», снятом на самом закате советской истории.

Действие в фильме происходит на временном пересечении: доживающая последние дни эпоха социализма сменяется стремительно надвигающейся эпохой капитализма. Во время этих эпохальных перемен на городской свалке живут люди, которым не нашлось места в старом мире и вряд ли найдётся в новом: *«кого – в больницу, кого – в дом престарелых, кого – в психушку, а кое по кому – и тюрьма плачет»*<sup>1</sup>.

Среди героев фильма – как обитатели городской свалки, так и живущие в своих домах, но уже утратившие свои социальные позиции люди. Каждый человек со своей историей. Тут и бывшая партработница, и отставник-полковник, и жертвы репрессий, и художница-нонконформистка, и обкомовская матушка, и еврей-отказник, и многие другие. Эти герои жи-

<sup>1</sup> Цитата из фильма. – прим. М.Р.

вут в ситуации «утраченного будущего» – в том ностальгическом измерении, где «неодолим утопический императив – надежда на счастливое будущее» [10, с. 35]. Проследить мотив «утраченного будущего» можно через описание созданного в фильме пространства, в котором обнаруживается «след» утопии. Прежде всего стоит сказать об образе руины, воплощённом в основном месте действия – свалке, выбранном по всей видимости не случайно. «... Руину очень легко увидеть как бывшую утопию, как то, что осталось от утопии. А сожаление об утраченной утопии – как руину» [2]. Через метафору руины можно описать и жизненное время героев, оказавшихся на свалке.

Ностальгический пафос проявляется и в способе организации топоса обитания героев, которому явно свойственна утопическая метафорика. Так, например, прослеживаются классические элементы утопии, по Ф. Аинсе [1, с. 18–28]: пространственная изолированность – здесь свалка подобно острову физически отделена от остального мира, связь с внешней средой поддерживается исключительно самими обитателями (представителей фирмы и райисполкома, например, герои изгоняют); автаркия – во многом жители свалки обходятся своими силами; регламентация – жизнь обитателей подчинена идее совместной работы и общего дела, а существующая иерархия, в свою очередь, не является авторитарной, а строится на педагогическом воздействии и т.д.

Можно проследить и другие утопические мотивы. Социальная жизнь сообщества основана на коллективизме и выстроена по модели коммуны; мотив общей собственности демонстрируется через совместные поиски средств существования и пропитания, а также искреннее желание поделиться немногочисленными личными вещами; мотив позитивной унификации «показывает своего рода возможность обнуления неудачного жизненного опыта» [6, с. 77] и возвращения к эпохе надежд, главной составляющей утопии, по Э. Блоху.

На чём же содержательно основывается эта ностальгическая утопия? На общечеловеческих идеалах, сочетающих в себе как коммунистические, так и христианские ценности. Казалось бы, что тяжёлая жизненная ситуация должна толкнуть героев на крайние меры, но у всех есть внутреннее табу: они не обворовывают других и не наживаются на чужом горе.

В конце фильма герои, выселяемые танками и дубинками, на старом паровозе устремляются в «небеса обетованные» – место, которое одновременно и εἴτος (совершенное место), и οὐτός (место, которого нет). Так проявлен эскапистский мотив – основной мотив утопии бегства. Герои не знают, как изменить сложившуюся реальность и не хотят этого делать, они уходят от неё, устремляясь во внутренний мир.

Несмотря на негативную оценку советской истории героями (а каждый из них имеет трагический опыт), утопический импульс в их мыслях



и поступках всё же продолжает появляться, подпитываясь ностальгией по «утраченному будущему».

Оба рассмотренных примера явно продемонстрировали, что, обращаясь к прошлому, советский утопический дискурс находил в нём основания для собственного возрождения. В обоих случаях можно обнаружить сходный механизм: будущее, будь оно коллективное или сугубо личное, освящалось той прошедшей действительностью, где мечта об ином будущем ещё была возможна. Это стало реакцией на текущее кризисное состояние, вытеснившее в итоге утопию из области действия во внутренний мир человека. «Что парадоксально, – писал Ф. Джеймисон, – в тот самый момент, когда утопия предположительно подходит к концу, когда на это указывает угасание утопического импульса, она становится более осязаемой» [5, с. 42]. Возможно, такое развитие событий стало способом сохранить утопический импульс как ответ на надвигающееся потребительское общество и объявленный «конец утопии».

### Список литературы

1. Аинса Ф. Реконструкция утопии / предисл. Ф. Майора ; перевод с французского Е. Гречаной, И. Стаф ; Российская академия наук. Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. Москва : Наследие, 1999. 207 с.
2. Белецкий И. Что такое утопическое восприятие и куда оно нас ведёт. Интервью с Ириной Каспэ. 5 апреля 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/chto-takoe-utopicheskoe-vospriyatie-i-kuda-ono-nas-vedet/>
3. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Москва : Новое литературное обозрение, 1998. 368 с.
4. Геллер Л., Нике М. Утопия в России. Санкт-Петербург : Гиперион, 2003. 312 с.
5. Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый : сборник статей / сост. и ред. Н. В. Самутина. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. С. 32–49.
6. Джумайло О. А. Ностальгическая утопия в фильме Томаса Штубера «Между рядами» (2018) // Утопические проекты в истории культуры : материалы II Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Утопические проекты в истории культуры» на тему «“Город Солнца”: в поисках идеального локуса». Ростов-на-Дону ; Таганрог : Издательство Южного федерального университета, 2019. С. 76–78.
7. Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 432 с.
8. Колосов Н. Память строгого режима: История и политика в России. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.
9. Ларс К. «Освобождение экрана»: советское игровое кино эпохи перестройки // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под редакцией Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. Москва : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 414–426.

10. Паниотова Т. С. Утопический императив: от интенции – к моделированию совершенного общества // Научная мысль Кавказа. 2020. № 2 (102). С. 29–36.
11. Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». Санкт-Петербург : Академический проект, Издательство ДНК, 2007. 344 с.
12. Романенко М. А. Воображая будущее: прошлое в утопическом измерении // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3 (95). С. 35–43.
13. Рязанов Э., Брагинский Э. Берегись автомобиля [Электронный ресурс] // Служебный роман : повести. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=102637>
14. Уль К. Поколение между «героическим прошлым» и «светлым будущим»: Роль молодёжи во время «оттепели» / пер. с англ. А. Блюмбаума // Антропологический форум. 2011. № 15. С. 279–326.
15. Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 57.
16. Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребённых. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
17. Clark K. *The Soviet novel: history as ritual*. Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
18. Jameson F. *The Seeds of Time*. New York, Columbia Univ. Press, 1994.

---

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## ИДЕЯ СПАСЕНИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНАХ Н. А. НЕКРАСОВА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-67-76>

**Елена Алексеевна ФЁДОРОВА,**

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории и практики коммуникации факультета филологии и коммуникации Ярославского государственного университета имени П. Г. Демидова, Ярославль, Россия, *ORCID: 0000-0001-7756-2499, e-mail: sole11@yandex.ru*

*Аннотация:* В науке сложилось мнение о противопоставлении идеалов Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского, однако в своих романах оба писателя обращаются к идее спасения и стремятся выразить национальное жанровое содержание: у Некрасова это народная драма, а Достоевский обращается к традициям древнерусской календарной словесности. Оба писателя развивают традиции жанра видения и проложной повести, в которой показывается проверка Священного Писания. Некрасов и Достоевский обращаются к идее спасения личности, к теме Промысла Божьего в жизни человека, используют симметричную композицию и аллюзии к Новому Завету. Если Некрасов не завершает эти поиски, то Достоевскому идея спасения, обращение к церковному календарю, евангельские аллюзии и притчевый сюжет позволяют вывести роман на новый уровень, высшей формой которого стали его последние произведения «Подросток» и «Братья Карамазовы».

*Ключевые слова:* Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский, национальные традиции, притчевый сюжет, видение, проложная повесть, церковный календарь.

*Для цитирования:* Фёдорова Е. А. Идея спасения и национальные традиции в романах Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 67–76. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-67-76>

### THE IDEA OF SALVATION AND NATIONAL TRADITIONS IN THE NOVELS OF N. A. NEKRASOV AND F. M. DOSTOEVSKY

**Elena A. Fedorova**, D.Sc. in Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Communication Theory and Practice, P. G. Demidov Yaroslavl State University, Yaroslavl, Russia, *ORCID: 0000-0001-7756-2499, e-mail: sole11@yandex.ru*

*Abstract:* There is an opinion in science about the opposition of the ideals of N. A. Nekrasov and F. M. Dostoevsky, however, in their novels both writers turn to the idea of salvation and seek to express the national genre content: Nekrasov's is a folk drama, and Dostoevsky refers to the traditions of Old Russian calendar literature.

Both writers develop traditions of the visionary genre and the old Russian story which shows the verification of the Holy Scriptures. Nekrasov and Dostoevsky turn to the idea of personal salvation, to the theme of God's Providence in human life, use a symmetrical composition and allusions to the New Testament. If Nekrasov does not complete these searches, then Dostoevsky's idea of salvation, an appeal to the church calendar, evangelical allusions and a parable plot allow him to take the novel to a new level, the highest form of which were his latest works *The Adolescent* and *The Brothers Karamazov*.

*Keywords:* N. A. Nekrasov, F. M. Dostoevsky, national traditions, parable plot, vision, the old Russian story, church calendar.

*For citation:* Fedorova E. A. The idea of salvation and national traditions in the novels of N. A. Nekrasov and F. M. Dostoevsky. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 67–76. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-67-76>

В советский период развития науки о Н. А. Некрасове сложились стереотипы, которые до сих пор не преодолены. Творчество великого русского поэта и писателя рассматривалось в основном как «певца русского народа», верящего в грядущую социальную революцию. Между тем Николай Алексеевич Некрасов в 1848–1849 годы работает над романами, которые не укладываются в жанровое определение «социальный роман». В них писатель обращается к национальным традициям, которые восходят к древнерусской словесности.

Отчётливее всего это проявляется в сопоставлении с романами Ф. М. Достоевского, которые входят в его «великое пятикнижие», прежде всего романом «Подросток», который был опубликован Некрасовым в журнале «Отечественные записки» (1875). Писатели были близки в поисках национальных традиций [2]. Показательна близость их романов на уровне идей, сюжетных мотивов и типологии героев. Стремление наполнить эти жанровые формы национальным содержанием объясняется подъёмом национального самосознания, размышлением писателей о судьбе России в переломный момент её истории. Несмотря на всё возрастающий интерес во всём мире к творчеству Ф. М. Достоевского и попытки рассмотреть влияние русских писателей на мировую литературу [20], православную основу творчества Достоевского [21; 22], в зарубежной науке достаточно мало уделено внимания раскрытию национального жанрового содержания произведений Достоевского [19].

В настоящее время проблемы этнопоэтики привлекают внимание многих отечественных исследователей. В 1994 году В. Н. Захаров предложил понимание этнопоэтики как дисциплины, которая должна изучать национальное своеобразие словесности, обращаясь к художественной форме произведений [9]. Как закономерная и полноправная часть исторической поэтики, этнопоэтика берёт на себя задачу проследить этнокультурный компонент в самой художественной структуре, эстетическом

строе произведений, в организации поэтического мира художника, его аксиологической системе, в трактовке таких категорий исторической поэтики, как фабула, сюжет, жанр, хронотоп, образ, символ и других [8]. Ряд ключевых категорий этнопоэтики обоснован в трудах И. А. Есаулова [4; 6]. Исследователь считает, что средневековые жанровые формы не завершают своё функционирование в условиях «новой» европеизации, а продолжают своё существование и оказывают на новую русскую литературу воздействие. Есаулов предлагает генерализировать понятие парафразы, которое передаёт «переложения» существующей православной культурной модели, восходящей к Священному Писанию, на «язык» Нового времени [5]. О. В. Зырянов обращается к проблеме трансплантации в русской словесности XIX века отдельных жанров и образно-мотивных комплексов и к попытке их русификации, придания им национально специфичных черт, к реализации запроса на национальный извод жанра, выступающего изнутри мотивационной системы самой национальной культуры [10]. Д. С. Лихачёв, В. В. Кусков, В. Е. Ветловская, И. Д. Якубович, Н. Ф. Буданова, А. В. Пигин и другие находят общее между романами Достоевского в мотивах произведений, конфликте, сюжетной линии, прецедентных текстах, летописном принципе незавершённости времени, архаизации речи героя [12]. По мнению А. Н. Ужанкова, объединяет древнерусскую словесность и творчество Достоевского святоотеческая традиция. Так, в романе Достоевского «Преступление и наказание», утверждает исследователь, показано влияние «учения о прилоге» на формирование психологического образа Родиона Раскольникова, который прошёл все эти пять стадий в развитии греха. Нераскаянный грех героя влечёт за собой ещё большие грехи – двойное убийство. И только через страдание возможно преобразование героя и его возвращение к людям [16].

Христианским мотивам в поэтическом творчестве Некрасова посвящены только отдельные работы [11; 13], но к теме спасения в романном творчестве писателя исследователи ещё не обращались. Между тем в 1848 году журнал «Современник» публикует программное заявление с призывом «обратиться на самих себя, сосредоточиться, глубже вглядываясь в свою народную физиономию, изучать её особенности, проникать внимательным оком в зародыши, хранящие вековую тайну нашего, несомненно, великого исторического предназначения» [14, т. 12, с. 121]. Это принудило Некрасова искать новые жанровые формы в романах, которые он писал вместе с А. Я. Панаевой, – «Мёртвое озеро» (1851) и «Три страны света» (1848–1849), а также в незавершённом романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843–1848). Если жанр первого произведения тяготеет к театральному роману [14, т. 10 (II), с. 259], то второе произведение часто определяется как роман-путешествие [14, т. 9 (II), с. 318]. Но произведения Некрасова не укладываются в определённые жанровые рамки,

они тяготеют к роману-синтезу, что будет характерно для позднего романа Достоевского.

Романы «Мёртвое озеро» и «Три страны света» создавались Панаевой и Некрасовым, но Б. Л. Бессонов обнаружил участие Некрасова почти в каждой части романа. Это проступает в автобиографических мотивах произведений: в романе «Мёртвое озеро» они обнаруживаются в картинах дворянского поместного быта, описании табачной фабрики, сценах охоты и карточной игры, «петербургских мытарств» [14, т. 10 (II), с. 271–272].

В романах Некрасова и Достоевского можно обнаружить две модели мира: позитивистскую, рождённую в атмосфере роста социального неравенства, увеличения преступности, распада семьи, и традиционную, ориентированную на духовно-нравственные ценности. В пространстве Петербурга рождаются типы героев, общие для романного творчества писателей: игрок (Тавровский – у Некрасова, Алексей – у Достоевского), ростовщик и предприниматель, который использует все средства для накопления денег (горбун-ростовщик, Кирпичов – у Некрасова, Стебельков – у Достоевского), интеллигент, несущий в себе противоречия (Раскольников – у Достоевского, Тихон Тростников – у Некрасова), гордая женщина (Любская – у Некрасова, Настасья Филипповна – у Достоевского). Особенно ярко петербургские типы героев раскрываются в опубликованном отрывке из романа Некрасова «Петербургские углы» и в романе Достоевского «Преступление и наказание» [17].

С «петербургским текстом» связаны общие сюжетные мотивы романов писателей. К ним можно отнести мотив неожиданного выигрыша денег, с помощью которого герой помогает своему ближнему (Иван Сафронич помогает Тавровскому вернуть проигранную в карты усадьбу – в романе «Игрок» Алексей стремится помочь Полине вернуть долг). Некрасов замечает по поводу своего героя: «Страсть к игре не была в нём постоянною страстию, но когда она приходила к нему, он предавался ей исключительно и необузданно» [14, т. 10 (I), с. 458]. Мотив встречи соперниц и бегства невесты из-под венца в романе Некрасова связан с образами Любы и Любской, у Достоевского в романе «Идиот» – с Аглаей и Настасьей Филипповной. Героиня Некрасова, Любская, предвосхищает Настасью Филипповну. Так, после того, как она узнает, что Тавровский собирается жениться, уязвлённая гордостью, «она как бы переродилась: вместо слёз и отчаяния, которых ожидали, она с улыбкою встречала знакомых Тавровского; начала выезжать в театр, на гулянья, смело смотря на всех» [14, т. 10 (II), с. 204]. Любская, как и Настасья Филипповна, сначала отрекается от возлюбленного, чтобы потом снова вступить в борьбу за него с юной соперницей – Любой: «О, возьмите, возьмите его! Он вам одним должен принадлежать!» [14, т. 10 (II), с. 221]. Предшественницей Аглаи можно считать Лизу, героиню романа «Три страны света»: в ней со-

единяются ребёнок и женщина, в её душе борются противоположные начала [14, т. 10 (II), с. 250].

Сквозные образы-символы, которые используют в романах Некрасов и Достоевский, раскрывают философский, онтологический план произведений. Так, сцена смерти помещика Кирсанова, хозяина и друга Ивана Софроныча, сопровождается жужжанием мухи, что подчёркивает стоящую вокруг тишину [14, т. 10 (I), с. 280–281]. Эта символическая деталь повторяется во всех романах Некрасова и входит впоследствии во многие романы Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот» и другие).

И всё-таки главным, что объединяет романы Некрасова и Достоевского, является идея спасения, связанная с темой Промысла Божьего в жизни человека. В романе «Мёртвое озеро» Иван Софроныч Понизовкин произносит слова, за которыми угадывается авторская позиция: «Бог, которого пути неисповедимы, часто выбирает самые ничтожные случаи орудием к открытию тайны, которой не могли разъяснить никакие человеческие усилия» [14, т. 10 (II), с. 76]. Это аллюзия к Посланию апостола Павла (Рим. 11: 33). В третьей редакции романа Достоевского «Преступление и наказание» есть подобные слова: «Неисповедимы пути, которыми Бог находит человека» [3, т. 7, с. 203].

В романах «Мёртвое озеро» и «Преступление и наказание» есть общий мотив несостоявшегося самоубийства героя, который, вглядываясь в тёмную воду реки, находится в пограничном состоянии: это Иван Софроныч и Раскольников. Этот мотив обращает читателя к метафизическому смыслу произведения, к тайне человека: «Что думал Иван Софроныч, когда, нагнувшись к реке, всматривался в холодную, тёмную массу воды, неглубокую и неширокую, но достаточную, чтобы поглотить человека и разом покончить его волнения? Вся жизнь Ивана Софроныча была образцом человеческой терпимости, покорности воле провидения и христианской готовности переносить испытания; она была вечно борьбою и не было примера во всём шестидесятилетнем поприще старика, чтоб он пал недостойно и позорно. Он боролся и побеждал во имя Того, Кто посылал ему испытания, Кто давал ему и силу побеждать их! И если теперь враг человеческого рода, застигнув его в тяжёлую минуту, внушил ему недостойное намерение, каково бы оно ни было, навсегда останется непроницаемою тайною» [14, т. 10 (II), с. 85]. Некрасов использует аллюзию к Книге Иова, которая была так любима Достоевским. Идея незавершённости человека, невозможности сказать о нём последнее слово пройдёт через всё творчество Достоевского.

В романах Некрасова и Достоевского можно обнаружить развитие традиций древнерусской дидактической литературы. Значительную роль в произведениях писателей играют видения и сны-предостережения. В романе «Три страны света» горбуну-ростовщику и его сыну, купцу Кирпичову,

открывается иной, духовный мир. Авторская позиция раскрывается в обращении к духовному пространству героя: горбун во время поджога дома барина видит старика с железным заступом в руках, который вырастает и оказывается «в уровень с деревом» [14, т. 9 (II), с. 139]; Кирпичов видит свой скелет в могиле [14, т. 9 (II), с. 189]. Оба героя во имя накопления денег используют все средства и впоследствии гибнут, бросившись в реку. В романах Достоевского видения-предостережения даются Раскольникову (сон на каторге), Свидригайлову (девочка-утопленница и девочка с мышью), Ставрогину (красный паучок и девочка Матрёша), Версильову («золотой век» – земной рай без Христа), купцу Скотобойникову (мальчик-утопленник). Каждый из этих героев выбирает свой путь, но всех их объединяет сюжетный мотив грехопадения. Свидригайлов и Ставрогин выбирают дорогу, ведущую в небытие, а Раскольников, Версильов и Скотобойников идут к покаянию и спасению. Притча о блудном сыне реализуется в сюжетных мотивах романов: грехопадение – наказание – покаяние – возвращение к Божьему миру. В романе «Подросток» Аркадий говорит о Версильове словами из евангельской притчи: «Ибо сей человек был мёртв и ожил, пропадал и нашёлся!» [3, т. 123, с. 152].

Судьба награждает тех героев Некрасова, которые не преступают нравственные заповеди. В романе «Мёртвое озеро» – это Иван Софроныч Понизовкин, храбрый солдат и умелый хозяин, преданный друг и заботливый семьянин. В романе «Три страны света» – это Антип Хребтов и Каютин. Б. Л. Бессонов так охарактеризовал положительного героя Некрасова из народа: «Это идеальный тип мужика, каким его представлял себе Некрасов: трудолюбие, смекалка, отвага, скромность, общительность, добродушный юмор» [14, т. 9 (II), с. 318]. находчивость Антипа Хребтова проявляется в ситуации, когда корабль сел на камень, во время отлива Антип отдаёт распоряжение копать яму, чтобы камень скатился в яму и не повредил корабль [14, т. 10 (I), с. 380]. Этот сюжетный мотив (находчивость русского человека) и предметная деталь (огромный камень, который необходимо убрать) затем появятся в романе Достоевского «Подросток». Общим является прецедентная ситуация, которая, по преданию, произошла при установлении Медного всадника в Петербурге.

Можно утверждать, что романы Некрасова продолжают традиции проложной повести, которая в древнерусской словесности была своеобразной иллюстрацией к Священному Писанию.

Иван Софроныч и Антип Хребтов проходят через тяжёлые жизненные испытания и выдерживают их, оказываясь победителями. В романе «Три страны света» Некрасов передаёт своему герою Каютину размышления о суровом северном климате, который формирует русский национальный характер: «... эта суровая природа, эта непрестанная борьба со всем окружающим естественно развили ... дух предприимчивости, от-



ваги и удали. Нигде врождённые способности русского крестьянина – сметливость, находчивость, искусство, соединённое с решительностью, не выказываются так ярко, как здесь» [14, т. 9 (I), с. 399]. Каютин, герой-интеллигент, дворянин сближается с Антипом Хребтовым, что выражает авторскую концепцию преодоления разрыва между образованным дворянством и народом.

Значительную роль в романах Некрасова играют сцены из народной жизни: это встреча ямщика и его сестры Агаши в Петербурге («Жизнь и похождения Тихона Тростникова»), описание деревеньки Овинищи, сцены торгов Алексея Алексеевича Кирсанова и Ивана Софроньича Понизовкина («Мёртвое озеро»), изображение переправы барок с хлебом через Боровицкие пороги, описание жизни бурлаков и промысловиков и другие («Три страны света»). Некрасов часто использует приём многоголосия для выражения соборного начала русского народа, а также передаёт слово то одному герою, то другому, используя эпистолярную форму. Полифоничность станет отличительной чертой позднего романа Достоевского. Можно вспомнить 14-ю главу 12-й книги 4-й части романа «Братья Карамазовы» – «Мужички за себя постояли», в которой выражается соборное отношение русского народа к отцеубийству.

Некрасов, как и Достоевский, видел будущее России в сближении образованного дворянства с народными идеалами. В записках героя романа «Три страны света», Каютина, звучат авторские мысли, с которыми был солидарен и Достоевский: «Я много люблю русского крестьянина, потому что хорошо его знаю. И кто, подобно многим нашим юношам, после обычной “жажды дел” впал в апатию и сидит сложа руки, кого тревожат скептические мысли, безотрадные и безвыходные, тому советую я, подобно мне, прокатиться по раздольному нашему царству ... В столкновении с народом он увидит, что много жизни, здоровых и свежих сил в нашем милом и дорогом отечестве, увидит, что всё идёт вперёд ... может быть, иначе, чем думали кабинетные теоретики, но совершенно согласно с характером народным, с его судьбами, древними и настоящими, и с неизменным законом историческим ... Увидит и устыдится своего бездействия, своего скептицизма и сам, как русский человек, разохотится, расхочется: откинет лень и положит посильный труд в сокровищницу развития, славы и процветания русского народа ...» [14, т. 9 (II), с. 220–221].

Каютин Некрасова и Аркадий Достоевского проходят путь от идеи обогащения к идее деятельного труда и соборности. В черновиках к роману «Подросток» Достоевский ищет соединение идей Макара Долгорукова и Версилова: «Макар. Христа познай и Его проповедай, а делами пример подавай, и будет незыблемо. Тем всему миру послужишь. – Правда, – говорит Версилов, – Европа ждёт от нас Христа. Она нам науку, а мы им Христа (в этом всё назначение России)» [3, т. 16, с. 141]. Любопытно, что Некрасов

и Достоевский выбирают форму записок героя, стремясь показать, как в повествовании пробуждается самосознание героя.

Однако произведения Достоевского, начиная с романа «Униженные и оскорблённые», оказываются ближе к древнерусской дидактической словесности, чем романы Некрасова. Введение церковного календаря в роман «Униженные и оскорблённые» превращает его в воспитательное чтение, которое напоминает Четьи-Минеи: начинается действие в сентябре, накануне праздника Воздвижения Животворящего Креста, а завершается в Светлое Христово Воскресение, когда происходит примирение отца и дочери. Основная тема в романе – христианская, что было замечено В. Н. Захаровым: «Она обозначена в датах христианского календаря (кульминация событий приурочена к Пасхе), в присутствии Евангелия в тексте романа, в имени Христа, в идеале и идеях героев, в христианском преобразении традиционных романских мотивов «разбитых сердец», «несбывшихся надежд», «неустроенных судеб». В страданиях яснее Истина» [7, с. 199–200]. Кроме того, Достоевский вводит в роман пасхальный рассказ – историю Нелли [8, с. 121–122]. Пасхальные рассказы впоследствии введёт Достоевский в роман «Подросток»: это история купца Скотобойникова и опера Тришатова. Симметричная композиция романа (история матери Нелли и судьба Наташи), притчевый сюжет, обращение к церковному календарю, аллюзии к Евангелию на идейном и сюжетном уровнях продолжают традиции проложной повести древнерусской словесности, в которой происходила проверка Священного Писания [15, с. 71–73].

Роман Достоевского призван утвердить идею христианской любви к ближнему: забывает о своём чувстве Иван Петрович, погружаясь в сопереживание Наташе, отказывается от гордости Ихменев, даруя прощение своей «блудной дочери» в Светлое Христово Воскресение. Помогает ему в этом рассказ Нелли, которая выполняет просьбу Ивана Петровича. Николай Сергеевич Ихменев не только прощает свою дочь в Светлое Христово Воскресение, но, подобно будущему герою, Мармеладову, стремится возвысить свою униженную дочь, вспоминая евангельский сюжет «Христос и грешница»: «О! Пусть мы униженные, пусть мы оскорблённые, но мы опять вместе и пусть, пусть теперь торжествуют эти гордые и надменные, унизившие и оскорбившие нас! Пусть они бросят в нас камень! Не бойся, Наташа ... Мы пойдём рука в руку, и я скажу им: это моя дорогая, это возлюбленная дочь моя, это безгрешная дочь моя, которую вы оскорбили и унизили, но которую я, я люблю, и которую благословляю во веки веков!» [3, т. 3, с. 422].

Таким образом, в своих романах Некрасов и Достоевский обращаются к национальному жанровому содержанию: это народная драма (Некрасов), видение, проложная повесть, которая «проверяет» Священное Писание, обращаясь к частным судьбам людей (Некрасов и Достоевский). В романе

нового типа происходит обращение к притчевому сюжету (притча о блудном сыне), а также раскрывается многоголосие народной соборной жизни, появляется герой нового типа – соборная личность, носитель народных идеалов. Если Некрасов не завершает развитие традиций древнерусской словесности, то Достоевскому идея спасения, обращение к церковному календарю, евангельские аллюзии и притчевый сюжет позволяют вывести роман на новый уровень, высшей формой которого стали его последние произведения «Подросток» и «Братья Карамазовы».

### Список литературы

1. Буданова Н. Ф. «Униженные и оскорблённые» // Достоевский: Сочинения, письма, документы : словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. Санкт-Петербург : Пушкинский дом, 2008. С. 181–185.
2. Викторovich В. А. Некрасов, прочитанный Достоевским // Карабиха: историко-литературный сборник. Ярославль, 1993. С. 115–138.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 томах / АН СССР; гл. ред. В. Г. Базанов. Ленинград : Наука, 1972–1990. Ссылки даются по этому изданию: указываются номер тома и номер страницы.
4. Есаулов И. А. Национальное своеобразие литературы // Введение в литературоведение : учебное пособие / под ред. Л. В. Чернец. 2-е издание, переработанное и дополненное. Москва : Высшая школа, 2004. С. 616–624.
5. Есаулов И. А. Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Том 17. № 2. С. 30–66.
6. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. Москва : Кругъ, 2004. 560 с.
7. Захаров В. Н. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. Москва : Индрик, 2013. 456 с.
8. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этиологические аспекты. Москва : Индрик, 2012. 264 с.
9. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. 1994. Выпуск 3. С. 5–11.
10. Зырянов О. В. Проблемно-методологическое поле современной этнопоэтики // Филологический класс. 2019. № 1 (55). С. 8–15.
11. Мельник В. И. Типология житийных сюжетов у Некрасова (к постановке вопроса) // Некрасовский сборник. Вып. XVIII. Санкт-Петербург : Наука, 2001. С. 59–65.
12. Михнюкевич В. А. Традиции древнерусской литературы // Достоевский: Эстетика и поэтика : словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. Челябинск : Металл, 1997. С. 119–120.
13. Мостовская Н. Н. Храм в творчестве Некрасова // Русская литература. 1995. № 1. С. 194–202.
14. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем : в 15 томах. Ленинград : Наука, 1981–2000. Ссылки даются по этому изданию: указываются номер тома и номер страницы.

15. Ромодановская Е. К. От цитаты к сюжету. Роль повести-притчи в становлении новой русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сборник научных трудов. Петрозаводск : Издательство Петрозаводского университета, 1994. С. 66–75.
16. Ужанков А. Н. Святоотеческое «учение о прилоге» в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Том 2, № 2. С. 172–189.
17. Фёдорова Е. А. Петербургские типы в прозе Н. А. Некрасова и в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Mundo eslavo – journal of slavic studies*. 2017. № 16. С. 93–98.
18. Фёдорова Е. А. Роман-эксперимент Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского в свете этнопоэтики // Два века русской классики. 2021. Том 3. № 2. С. 138–149.
19. Egeberg Erk: Na poroge masterstva: Ot “Unizhennykh i oskorblennykh” k “Prestupleniiu i nakazaniuu”. *Dostoevsky Studies: The Journal of the International Dostoevsky Society n.s.* 2016, 20: 47–58.
20. Gerigk H.-J. Ein Meister aus Russland. Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs. *Vierzehn Essays*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
21. Gibson A. *Boyce: The Religion of Dostoevsky*. Eugene, OR: Wipf&Stock, 2016.
22. Müller L. Die Begegnung und Auseinandersetzung von östlichem und westlichem Christentum im Leben und Werk Dostojewskijs, Tolstojs und Solov’evs. *Tausend Jahre Christentum in Russland. Zum Millennium der Taufe der Kiever Rus* / Hrsg. K. C. Felmy, G. Kretschmar, F. von Lilienfeld, C.-J. Roepke, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. S. 78–82

# ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ ПРОЗЫ 20-х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-77-88>

## **Светлана Александровна ЗАЙЦЕВА,**

кандидат философских наук, доцент кафедры управления социокультурными проектами Московской высшей школы социальных и экономических наук, докторант кафедры русской литературы Тартуского университета, Москва, Россия, e-mail: [sveta\\_gallery@mail.ru](mailto:sveta_gallery@mail.ru)

*Аннотация:* Одним из авторов второй половины XX века, творчество которого вызывает интерес современников, является Сергей Довлатов. Проводятся фестивали его имени, снимаются фильмы по мотивам его произведений, документальные фильмы о его творчестве. Наша гипотеза состоит в том, что Довлатов в своей прозе продолжил традицию 20-х годов XX столетия. В период 60–70-х годов XX века проза литераторов 20-х годов XX столетия была актуализирована, она оказала влияние не только на творчество молодых литераторов, но стала частью культурной жизни общества, так как по мотивам произведений авторов 20-х годов ставились спектакли, снималось кино и телефильмы. Довлатов, в своих произведениях описывая жизнь современников, по-своему интерпретировал прозу 20-х годов, став преемником её традиции.

*Ключевые слова:* проза 20-х годов XX столетия, традиция, ранняя проза, рецепция, преемственность, традиции.

*Для цитирования:* Зайцева С. А. Особенности рецепции прозы 20-х годов XX столетия в творчестве Сергея Довлатова // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 77–88. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-77-88>

## **FEATURES OF THE RECEPTION OF PROSE OF THE 20th OF THE TWENTIETH CENTURY IN THE WORK OF SERGEI DOVLATOV**

**Svetlana A. Zaytseva**, PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Social and Cultural Projects Management, the Moscow School of Social and Economic Sciences, Doctoral Candidate at the Department of Russian Literature, University of Tartu, Moscow, Russia, e-mail: [sveta\\_gallery@mail.ru](mailto:sveta_gallery@mail.ru)

*Abstract:* Sergei Dovlatov is one of the authors of the second half of the twentieth century, whose work arouses the interest of contemporaries. Festivals are held in his name, films based on his works, documentaries about his work are shot. Our hypothesis is that Dovlatov in his prose continued the tradition of the twenties of the twentieth century. During the 1960th, 1970th of the twentieth century, the prose of the writers of the twenties of the twentieth century was updated. It influenced not only the work of young writers, but became part of the everyday life of society, since based on the works of the authors of the twenties, performances were staged, films were shot

and television films. Dovlatov, describing the life of his contemporaries in his works, interpreted the prose of the twenties in his own way, becoming the successor of its tradition.

*Keywords:* prose of the 1920th, tradition, early prose, reception, continuity, traditions.

*For citation:* Zaytseva S. A. Features of the reception of prose of the 20th of the twentieth century in the work of Sergei Dovlatov. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 77–88. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-77-88>

Многогранная проблематика культурно-исторической памяти включает и ряд вопросов, связанных с освоением литературного наследия. Социокультурная значимость данных вопросов обусловлена тем, что литературное наследие является основой вербальной коммуникации, благодаря которой осуществляется преемственность культурных эпох.

Одним из наглядных подтверждений данной закономерности является плодотворный опыт диалогических отношений между различными поколениями отечественных литераторов в культурном пространстве XX века. Как справедливо утверждал Георгий Кнабе, «повседневный опыт второй половины двадцатого столетия остаётся капитальным фактором культуры в той мере, в какой он “перерастает сам себя” и расценивается по отношению к собственному духовному содержанию, по своим беспрецедентным возможностям распространения культуры, её демократизации, сближения её с жизнью, насыщения ею существования самых широких масс» [10].

С этой точки зрения заслуживает внимания вопрос о субъективном опыте творческого восприятия культурных образцов предшествующих эпох. В данной статье он будет раскрыт на примере Сергея Довлатова, самоопределение и литературное творчество которого пришлось, как известно, на вторую половину XX столетия. Целесообразность обращения к его наследию вытекает из явления популяризации не только произведений писателя, но и его «истории жизни». Снимаются фильмы по его произведениям (С. С. Говорухин «Конец прекрасной эпохи»; А. О. Матисон «Заповедник»), по его биографии (А. А. Герман «Довлатов»), проводятся фестивали (Фестиваль «Дом Довлатова в Пушкинских горах» и «Заповедник» в Пушкинских горах, «Дни Довлатова в Таллине» (с 2011 года), «День Д» (с 2016 года в Санкт-Петербурге)).

Наша гипотеза состоит в том, что Довлатов сумел в своём творчестве отразить образ жизни своих современников и свой собственный, с одной стороны, продолжить традицию прозы 20-х годов XX столетия, ставшей популярной во второй половине XX столетия, с другой стороны. Именно в эти десятилетия произошло заметное расширение границ культурного пространства, в определённой мере повлиявшее на поэтику ряда произведений Сергея Довлатова.

Связь с традициями 20-х годов XX столетия мы находим в повести «Компромисс» Довлатова, первая редакция которой вышла в Нью-Йорке в 1981 году. В повести главный герой рассуждал о «золотом» и «серебряном»: «В нашей конторе из тридцати двух сотрудников по штату двадцать восемь называли себя: “Золотое перо республики”. Мы трое в порядке оригинальности назывались – серебряными» [7, т. 1, с. 192]. Обращение писателя к метафоре «золотого» и «серебряного» пера не было случайным. Повесть вышла в издательстве «Серебряный век», редактором которого был Григорий Поляк. Через год после её публикации вышло интервью Поляка в газете «Новый американец» (№ 102, 26 января – 1 февраля 1982 года), редактором которой был Сергей Довлатов. В интервью Поляк объяснил название издательства: «“Золотым веком” русской словесности называют пушкинскую эпоху. Но и “Серебряный век” – распространённый литературоведческий термин. Охватывает двадцатые годы нынешнего столетия. Видные представители – Ахматова, Мандельштам, Гумилёв, Ходасевич, Бабель, Замятин ... Мне хочется думать, что серебряный век продолжается. Подлинное исследование его только началось. Недаром Замятин говорил: “Будущее русской литературы – это её прошлое...”» [7, т. 3, с. 86].

В этом плане стоит отметить, что Довлатов, обращаясь к метафоре «золотого» и «серебряного» пера, таким образом выразил ценностную позицию относительно идеи преемственности ряда мотивов и интонаций прозы 1920-х годов, а опубликованное Довлатовым-редактором интервью Поляка эту идею, по сути, закрепило. Интересно и то, что в последнем номере газеты «Новый американец» (№ 111 1982 года) была опубликована лекция, прочитанная Довлатовым в университете Северной Каролины: «Блеск и нищета русской литературы». В выступлении Довлатов продолжил мысль о преемственности в литературе, подчеркнув, что в 20-е годы, «и даже в тридцатые годы, русская литература ещё давала какие-то яркие, достойные плоды» [9, с. 235]. Своё выступление Довлатов закончил размышлением над высказыванием Томаса Манна о том, что «немецкая литература там, где нахожусь я», уточнив: «Он хотел сказать, что пока живёт и работает хотя бы один настоящий писатель – литература продолжается». Выражение «литература продолжается» М. Зощенко Довлатов не стал комментировать. Он начал заметку «Литература продолжается. После конференции в Лос-Анджелесе»<sup>1</sup> с эпиграфа Зощенко: «А значит, никто никого не обидел, литература продолжается... М. Зощенко» [9, с. 211]. Повторное обращение Довлатова к высказыванию Зощенко свидетельствует о его внимательном отношении к литературным образцам 20-х го-

<sup>1</sup> Конференция «Третья волна. Русская литература в эмиграции». Конференция состоялась в Лос-Анджелесе 14–16 мая 1981 года.

дов XX века, которое своеобразно актуализировалось в «продолжении» ряда традиций этого культурно-исторического периода.

Этому обстоятельству способствовал тот факт, что в период хрущёвской «оттепели» начали переиздавать литературу 20-х годов, снимать фильмы по мотивам произведений соответствующего периода<sup>1</sup>. Во время службы в армии Довлатова, в период с 1962 года по 1965 год, в октябре 1964 года Хрущёв был отправлен в отставку. К власти пришло новое правительство во главе с Л. И. Брежневым (1906–1982). В этот период, с одной стороны, была объявлена новая экономическая политика, с введением хозрасчёта и больших свобод, с другой – усилилось политическое давление властей. Однако в этот период продолжили переиздавать литературу двадцатых годов. О влиянии прозы 20-х годов в конце 50-х – 60-х годов XX века на молодых литераторов указывали в 1967 году М. и А. Чудаковы в статье «Современная повесть и юмор», опубликованной в журнале «Новый мир». Авторы статьи убедительно доказали, что истоки молодёжной прозы «оттепельного» периода тесно связаны с литературой Ильфа и Петрова, Булгакова, Олеси, Зощенко и других авторов. Степень влияния этой прозы на современных литераторов Чудаковы оценивали крайне высоко: «Влияние этой прозы на литературу последнего десятилетия шло ... двумя путями: она воздействовала, во-первых, непосредственно, в качестве литературного образца, обладавшего некоторыми свойствами, вновь ставшими актуальными (сатирический пафос, усиленное пародирование литературных шаблонов и т.д.). Во-вторых, молодые авторы обратились к устной речи самого последнего времени, и поток этой речи, хлынувший в современную литературу, вынес большое количество ходячих выражений, представлявших собой нечто вроде неточных цитат из хорошо известных романов и некоторых «смешных» способов сочетания слов, тоже подсказанных в своё время прозой Ильфа и Петрова, пародировавшей шаблоны канцелярии, газеты, митинга и т.д.» [14, с. 228].

В период конца 60-х – 70-х годов XX века начался настоящий бум театральных, кино- и телепостановок на основе «знаковых» произведений 20-х годов. Тексты литераторов трансформировались в доступные для массовой аудитории кино- и телетексты, становясь частью повсед-

<sup>1</sup> В 1957–1958 годах режиссер Сергей Герасимов экранизировал шолоховский «Тихий Дон». В период 1959–1961 годов режиссером Александром Ивановым был снят мини-сериал «Поднятая целина». В период 1957–1959 годов Григорием Рошалем были сняты три фильма: «Сёстры» (1957), «Восемнадцатый год» (1958), «Хмурое утро» (1959), по мотивам романа А. Толстого «Хождение по мукам». Режиссёром В. Фетиним были сняты фильмы в 1959 году «Жеребёнок» по рассказу М. Шолохова, в 1964 году «Донская повесть» по рассказам М. Шолохова «Родинка» и «Шибалково семя».



невной культуры. В 1968 году в Ленинграде режиссёр Ефим Табачников поставил спектакль по пьесе И. Бабеля «Мария» в народном театре при Дворце культуры имени Ленсовета. В Большом драматическом театре в 1973 году Сергей Юрский – спектакль «Мольер» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош». В Московском театре имени Евгения Вахтангова в 1966 году Рубеном Симоновым был создан спектакль «Конармия» по мотивам рассказов И. Бабеля и стихам В. Маяковского. В 1967 году увидел свет фильм-спектакль «Зависть» режиссёра Ю. Сулимова по одноименной повести Ю. Олеши.

Заметными событиями в культурной жизни советского общества стали экранизации произведений Булгакова. В 1968 году вышел фильм «Последние дни» режиссёра А. Белинского по мотивам одноименной пьесы; в 1970 году – фильм «Бег» режиссёров А. Алова и В. Наумова по произведениям «Бег», «Белая гвардия», «Чёрное море»; в 1973 году – «Иван Васильевич меняет профессию» Л. Гайдая по мотивам пьесы «Иван Васильевич». В 1976 году вышел фильм «Никогда не отвлекайтесь на работе» В. Фетисова по мотивам романа «Мастер и Маргарита» (седьмая глава), в 1976 году – фильм «Дни Турбиных» В. Басова по одноименной пьесе Булгакова.

Экранизировался также и ряд произведений М. Зощенко. В 1968 году был снят короткометражный телевизионный фильм «Серенада» режиссёра К. Хотивари по одноименному рассказу. В 1975 году вышел фильм «На ясный огонь» – режиссёрская работа В. Кольцова по историко-революционной повести «Возмездие». В 1975 году Гайдай снял фильм «Не может быть!», состоящий из трёх новелл: комедии «Преступление и наказание», рассказу «Забавное приключение» и пьесе «Свадьба». В 1977 году вышел телеспектакль режиссёра Ю. Саакова по мотивам «Голубой книги».

Благодаря экранизации новую жизнь обрели произведения Ильфа и Петрова. В 1961 году появился комедийно-сатирический альманах «Совершенно серьёзно», состоящий из пяти фильмов-новелл, которые были сняты группой режиссёров под руководством И. Пырьева. В 1968 году был снят двухсерийный фильм «Золотой телёнок» М. Швейцера. В 1971 году вышел фильм «12 стульев» в двух частях («Лёд тронулся» и «Заседание продолжается») Гайдая. Фильм стал лидером кинопроката в СССР в 1971 году. В 1972 году вышел фильм В. Титова «Ехали в трамвае Ильф и Петров» по мотивам их рассказов и фельетонов. В 1976 году вышел четырёхсерийный фильм «12 стульев» режиссёра М. Захарова.

Таким образом, в конце 60-х – середине 70-х годов проза 20-х оказалась одним из стимулов творческих поисков не только молодых литераторов, но и режиссёров театра, кино, телевидения. Разнообразие тех художественных приёмов, которые вводили литераторы 20-х годов в свои тексты, описывая новых людей, новое общество, стали частью не только литера-

турной, театральной, кино- и телевизионной практики 60-х и 70-х годов, но также разошлись на цитаты, стали частью повседневной культуры.

Приведённые примеры включения созданных в первые постоктябрьские десятилетия произведений в контекст второй половины XX века подтверждают следующий тезис М. М. Бахтина: «Конкретное социально-идеологическое языковое сознание, становясь творчески активным, то есть литературно активным, преднаходит себя окружённым разноречием, а вовсе не единым и единственным, бесспорным и непререкаемым языком. Литературно активное языковое сознание всегда и повсюду ... находит “языки”, а не язык ...» [2, с. 109]. Таким образом, мы являемся для себя источниками языков, смыслов, образов. Довлатов, как и прозаики 20-х годов, вводя в повествование образы своих современников, также вводил и их языки с обилием профессиональных сленгов, жаргонизмов. Вспомним о «золотых», «серебряных» перьях, о которых упомянул писатель в повести «Компромисс».

Проблема, с которой столкнулся Довлатов, указана в «Невидимой книге», которая была издана за рубежом в советский период жизни писателя. Характеризуя собственную прозу советского периода, писатель отмечал: «Я писал о страданиях молодого вохровца, которого хорошо знал. Об уголовном лагере. О спившихся низах большого города. О мелких фарцовщиках и литературной богеме ... Я не был антисоветским писателем, и всё же меня не публиковали. Я всё думал – почему? И, наконец, понял. Того, о чём я пишу, не существует. То есть в жизни оно, конечно, имеется. А в литературе не существует. Власти притворяются, что этой жизни нет» [9, с. 31].

Довлатов в своих произведениях, опираясь на собственный опыт, на литературный опыт своих предшественников, описывая несовершенство мира, пытался решить экзистенциальную проблему влияния среды на личность, на выбор ею собственного жизненного пути. И объединяющим началом прозы Довлатова с прозой 20-х годов является идея несовершенства мира и человека, которая передаётся через сюжет, через персонажи.

Таким образом, поиск решения вопроса «кто мы?», звучащий в текстах Довлатова, – это наследие русской литературы, в том числе и литературы 20-х годов XX столетия.

Первыми публикациями в литературных журналах Довлатова стали два рассказа: «По собственному желанию» («Нева», 1973, № 5) [5] и «Интервью» («Юность», 1974, № 6) [6]. Об этом времени Довлатов уже в эмиграции рассказывал в интервью В. Ерофееву в 1990 году: «Журналистом я стал случайно. А потом, потеряв честь и совесть, написал две халтурные повести о рабочем классе. Одну сократили до рассказа и напечатали в журнале “Нева” то ли в 1967-м, то ли в 1969-м ... “Завтра бу-

дет обычный день” – ужасная пролетарская повесть ... А вторую я сочинил по заказу журнала “Юность” ... “Интервью” – безусловно, ничтожное произведение ... неуклюжая, глупая публикация, которая ничего тебе не даёт: ни денег, ни славы» [7, т. 3, с. 405–406].

Несмотря на негативные отзывы, оставленные Довлатовым о двух собственных рассказах советского периода, И. Сухих утверждал, что «... в них есть и свой подтекст, личный смысл. Довлатов, насколько, конечно, позволяет тема, и здесь экспериментирует, решает свои, пусть и частные, художественные задачи» [13, с. 17].

В рассказах «Интервью» есть тема влияния литературы на жизнь людей. Газетчик утверждал, что «литература и тем более журналистика влияют на человеческое сознание, а значит, это материальная сила ...» На это утверждение Горелов возражал: «Смотря какая литература. Да и потом, чего тут влиять! Нас учит жизнь, а не литература». На что газетчик возразил: «Ошибаетесь. Может быть, если мне удастся написать про вас как следует, кто-то захочет работать лучше, по-новому взглянет на вещи ...» [6, с. 50].

В обоих рассказах подчеркнут временной контекст – реформы и хозрасчёт в СССР 70-х годов. В рассказе «По собственному желанию» есть упоминание о том, что «сам Рокфеллер<sup>1</sup> побывал на фирме» [5, с. 10]. Автор подробно описал работу в цехе, спортивную и «культурно-массовую» работу. В рассказе «Интервью» обсуждался фордизм, есть указание на Генри Форда, на привлечение его к суду «за антигуманизм»: «И вот Генри Форд заявил на суде, что ему искренне жаль человека, которому для работы необходима атмосфера удобства и симпатии» [6, с. 43].

Оба рассказа отсылают к роману Замятина «Мы», который не был опубликован на родине вплоть до 1988 года, но был доступен в самиздате и тамиздате. Роман впервые был опубликован на английском языке за рубежом в 1924 году. В рассказе «По собственному желанию» введён персонаж по фамилии Котельников. Фамилия отсылает к эстонскому знакомому Довлатова – Владимиру Котельникову, который занимался самиздатом в Таллине. Нами введение персонажа с фамилией реального человека, занимающегося самиздатом, рассматривается как косвенное подтверждение предположения о том, что Довлатов читал роман Замятина.

Прямое доказательство знакомства Довлатова с романом мы находим в армейских письмах к Тамаре Уржумовой, в одном из которых будущий писатель рекомендовал ей прочесть Евгения Замятина: «Его очень

<sup>1</sup> Идея встречи Дэвида Рокфеллера и советского лидера Никиты Хрущёва, по воспоминаниям миллиардера, исходила от генсека ООН У Тана. Встреча Рокфеллера с Хрущёвым состоялась в 1964 году, когда Рокфеллер приехал в Ленинград на одну из первых Дартмутских конференций. В 1971 году Рокфеллер прилетел на переговоры в Москву. В этом же году он открыл первое в СССР отделение американского банка.

трудно достать ... Писатель лукавый, поверхностный, очень яркий. Если раздобудете, читайте, но осторожно и внимательно. Весь Замятин сделан на отходах от Достоевского» [4, с. 140]. Уже в армейских письмах Довлатов пытался проследить преемственность литераторов 20-х годов XX столетия.

Сам Замятин в эмиграции в 1932 году признавал, что американцы не случайно увидели в его книге «критику фордизма», поскольку «Мы» – фантазия на тему американской машинной цивилизации. Любая стандартизация и бюрократизм, жесткая иерархическая структура его отталкивали, при том что как инженер (и один из создателей первого российского ледокола) он понимал толк в функциональной согласованности деталей. Именно эту цивилизацию собирались «догнать и перегнать» в СССР. Довлатов в рассказе «Интервью», давая прямую ссылку на Генри Форда, подробно описал противоречия между системой и личными переживаниями, которые не имеют значения для системы. В рассказе «По собственному желанию» писатель указал на бессмысленность менять место работы в стране, где всё подчинено системе. Таким образом, Довлатов выступил преемником Замятина, критикуя любую систему, подавляющую личность, опираясь на литературную традицию, осмыслил современный ему культурный контекст.

Довлатов в советский период его жизни смог опубликовать рассказы за границей – это рассказ «По прямой», напечатанный в журнале «Континент» в 1977 году, № 11; рассказы «Голос», «На что жалуетесь, сержант?», изданные в журнале «Время и мы» в 1977 году, № 14. Также в 1977 году в издательстве «Ардис» в США публикуется его первая уже упомянутая нами «Невидимая книга». Он искал любые приметы писательской избранности. В «Невидимой книге» Довлатов размышлял над темой писательской карьеры, которая для него стала ключевой: «Как видите, начал я с бытописания изнанки жизни. Дебют вполне естественный» (Бабель, Горький, Хемингуэй) [9, с. 16]. Экзотичность пережитого материала – важный литературный стимул.

Это заметил в своих исследованиях И. Сухих. Бабель назвал «Конармию» «поэмой в прозе», а Сухих утверждал, что это книга «необыкновенных приключений», «новелл-пятиминуток». Исследователь, характеризуя творчество Бабеля (ссылаясь на Зоценко) и творчество Довлатова, не сопоставляя их, всё же выявил объединяющую характерную черту. Сухих дал следующую характеристику творческого подхода Бабеля: «В этом, жанровом, контексте Бабель ближе ... Зоценко ... В книге есть новеллы в точном смысле слова – анекдоты» [12, с. 105]. Практически полностью утверждение совпадает с характеристикой творческого подхода Довлатова: «Говоря без затей, Довлатов-литератор начинается с анекдота ... Анекдот вырастает из быта ... тяготея к абсурду. При всей своей

малости и неприязнательности анекдот ... модель мироздания и ... феномен явленности бытия» [13, с. 48–49].

Все три рассказа, «Голос», «На что жалуетесь, сержант?», «По прямой», объединены общим героем – Борисом Алихановым, общими сюжетами о жизни вохровца. Автор сделал акцент на том, что главный персонаж – Борис Алиханов – относился к своему окружению как наблюдатель. Довлатовский персонаж Алиханов пытался сохранить автономность своей личности, одновременно участвуя, отвергая и осмысливая происходящее. Отсюда главный мотив, представленный в рассказе «Голос», – внутреннее переживания главного героя Бориса Алиханова, почувствовавшего потребность в писательстве. Характерной особенностью героя стала его улыбка, которая менялась в ходе повествования: «Он был чужим для всех. Для зеков, солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим. На лице его постоянно блуждала рассеянная и одновременно тревожная улыбка. Интеллигента можно узнать по ней даже в тайге» [8, с. 220]. В финале рассказа главный герой думал «что ждёт его впереди»: «Ощущение тревоги прошло. Алиханов бездумно выдвинул ящик письменного стола. Обнаружил там хлебные корки, моток изоляционной ленты, пачку ванильных сухарей ... Гибкую коленкорую тетрадь с наполовину вырванными листами. Наконец – карандаш. И тут Алиханов неожиданно почувствовал запах морского ветра и рыбы ... И спокойная торжествующая улыбка преобразила его лицо. Мир стал живым и безопасным, как на холсте» [8, с. 234–235]. Описание состояния героя соответствует понятию «внеаходимости» по Бахтину: «Великое дело для понимания – это внеаходимость понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять» [2, с. 334].

Обратимся к выявлению рецепции 1920-х годов в рассказах Довлатова. В рассказе «Голос» есть персонаж – капитан Прищепа. Фамилия Прищепа является одним из следов бабелевского подтекста. Прищепа – герой отдельной одноименной новеллы («Прищепа»), лихой и жестокий мститель. Эту запоминающуюся фамилию Довлатов присвоил совершенно иному по характеру персонажу – капитану. Герой Довлатова не интерпретируется через героя Бабеля, а лишь связывает два мира игровой отсылкой.

Сближает рассказы Довлатова с прозой Бабеля мотив обращения к теме религии. У Бабеля в новелле «Переход через Сбуч» небесное трактуется в негативном ключе: «Убит Тардый, убит Лухманников ... белого жеребца нет подо мной, так что ... увидимся, прямо сказать, в царствии небесном, но, как по слухам, у старика на небесах не царствие, а бордель по всей форме ... может быть, и не увидимся» [1, с. 162].

В рассказе «Голос» Довлатова ефрейтор Петров по кличке Фидель: «Богу молился ... Молитву сам придумал», в которой вновь упомина-

ется и капитан Прищеп: «Милый Бог! Надеюсь, ты видишь этот бардак?! Надеюсь, ты понял, что значит вохра?! Так сделай, чтобы меня перевели в авиацию. Или, на худой конец, в стройбат. И ещё распорядись, чтобы я не спился окончательно. А то у бесконвойников самогона навалом, и всё идет против морального кодекса ... Милый Бог! Совесть есть у тебя или нет? Если ты не фрайер, сделай, чтобы капитан Прищепа вскорости лыжи отбросил. А главное, чтобы не было этой тоски ...» [8, с. 224] Если бабелевский герой уверен, что в «царствии небесном» бордель, то в молитве Фиделя звучит стремление к более совершенной жизни на земле, которая возможно при вмешательстве Бога. Несмотря на то, что персонаж Довлатова недалёкий, озлобленный хам, он не утратил потребности в стремлении к изменению себя и своей жизни. Однако как добиться этих изменений, ему неизвестно.

Ряд рассказов Довлатова несёт следы рецепции повести «Собачье сердце» Булгакова. «Собачье сердце» в СССР до 1987 года было доступным только в самиздате и тамиздате. В тамиздате повесть вышла в 1968 году в английском журнале «Студент» и в германском журнале «Грани». О последнем журнале Довлатов не просто знал, он в нём публиковался.

Всё тот же Фидель (ефрейтор Петров) напоминает булгаковского наследника Клима Чугункина Шарикова своим ограниченным мировоззрением, грубым и наглым<sup>1</sup> характером, алкоголизмом<sup>2</sup>. Оба наивно интерпретировали пропаганду. Так, Шариков вступился за Швондера, защищавшего его интересы как «трудового элемента» [3, с. 193], а Фидель в рассказе «По прямой» интересовался о времени наступления коммунизма: «Скоро ли коммунизм наступит? ... у меня потребности накопились» [8, с. 265].

Сближение считывается в интерпретации темы Булгакова о вреде чтения до обеда «советских газет». В рассказе «По прямой», рассуждая о том, что полезно, а что вредно, Балодис заявил, что курить полезно, «ещё полезней водки», а вредно «на вышке стоять», Фидель же заметил, что «самое вредное» – «это политзанятия», а герой-повествователь резюмировал: «И строевая подготовка» [8, с. 267].

Довлатов развил тему «социалистического» в заметке «Это непереводимое слово – “хамство”», сохранившейся в архиве издательства «Серебряный век». В ней Довлатов дал определение хамству: «Хамство – это беспомощность одного и безнаказанность другого, потому что хамство – это неравенство». Переехав в США, Довлатов столкнулся с хам-

<sup>1</sup> Получая выволочку за то, что укусил женщину, Шариков «взвизгнул»: «...да она меня по морде хлопнула...»; на предложение съехать из квартиры профессора, он замечает: «Где же я буду харчеваться?»; он ворует деньги и приводит в дом собутыльников [3, с. 204, 207–208].

<sup>2</sup> Ср.: «...хищно и быстро налил себе стакан водки» [3, с. 201–203]; «Фидель рванулся ко мне, опрокинул стул. Когда я сказал, что водки нет, он заплакал» [8, с. 268].

ством на «предприятиях», которые находятся «в руках государства, что приближает их по типу к социалистическим предприятиям» [8, с. 307].

Заметку Довлатов начал с упоминания Владимира Набокова и рассказа о том, что он, «годами читая лекции в Корнельском университете юным американским славистам, бился в попытках объяснить им “своими словами” суть непереводимых русских понятий – “интеллигенция”, “пошлость”, “мещанство” и “хамство”. Говорят, с “интеллигенцией”, “пошлостью” и “мещанством” он, в конце концов, справился, а вот растолковать, что означает слово “хамство”, так и не смог» [8, с. 303].

Тема хамства в творчестве Довлатова согласуется с русской традицией неприятия того «идущего снизу – хулиганства, босячества, чёрной сотни ...» [11], о котором ещё в 1906 году писал Д. С. Мережковский в статье «Грядущий хам». Согласно Мережковскому, победа над «хамом» возможна лишь в единении «со Христом – против рабства, мещанства и хамства» [11].

Принципиальным, на наш взгляд, является то, что само обращение Довлатова к теме и понятиям Мережковского, которые он не случайно «скрыл» ссылкой на Набокова, свидетельствуют о его, безусловно, более глубокой связи с Серебряным веком, которую мы только попытались приоткрыть. Может, поэтому писатель был не принят официальной советской литературной номенклатурой, так как он сумел выявить и представить собственный взгляд на жизнь людей, которой не могло быть в официальной советской литературе. Довлатов, создав собственную поэтику, вышел на собственный подход к пониманию литературной традиции. Важно упомянуть, что в советский период его жизни уже была сформирована школа, о самобытных представителях которой упоминали в своей статье М. и А. Чудаковы – это Юрий Белов, Василий Аксёнов и другие.

Довлатов, вводя в литературу «то, чего нет», но существовало в жизни второй половины XX столетия, безусловно, опирался и на литературные традиции 20-х годов XX столетия, по-своему их осмысливая и интерпретируя. Ибо каждое литературное произведение – высказывание, но, как утверждал Бахтин: «Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующие ему и следующие за ним высказывания. Ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено. Между высказываниями существуют отношения, которые не могут быть определены ни в механических, ни в лингвистических категориях. Они не имеют себе аналогов» [2, с. 359].

### Список литературы

1. *Бабель И.* Собрание сочинений : в 4 томах. Москва : Время, 2005. Том 1.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979.

3. Булгаков М. Дьяволиада. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. Кишинёв, 1989.
4. Девять писем Тамаре Уржумовой // Звезда. 2000. № 8. С. 137–147.
5. Довлатов С. По собственному желанию // Нева. 1973. № 5. С. 8–19.
6. Довлатов С. Интервью // Юность. 1974. № 6. С. 41–52.
7. Довлатов С. Собрание сочинений : в 4 томах. Санкт-Петербург : Азбука, 2019.
8. Довлатов С. Рассказы. Москва, 1991.
9. Довлатов С. Уроки чтения. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010.
10. Кнабе Г. Диалектика повседневности [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/Knabe\\_DialPovs.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Knabe_DialPovs.php)
11. Мережковский Д. С. Грядущий хам. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/m/merezhkowskij\\_d\\_s/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0080.shtml)
12. Сухих И. Двадцать книг XX века. Эссе. Санкт-Петербург : Паритет, 2004. 542 с.
13. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 1996. 379 с.
14. Чудакова М., Чудаков А. Современная повесть и юмор // Новый мир. 1967. № 7. С. 222–242.



---

---

# СОЦИАЛЬНО- КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ОБРАЗОВАНИЕ

## АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК КРЕАТИВНАЯ ПРАКТИКА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

УДК 008+65.01

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-89-96>

**Татьяна Николаевна СУМИНОВА,**

доктор философских наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, Химки, Московская область, Россия, e-mail: [tsuminova@yandex.ru](mailto:tsuminova@yandex.ru)

*Аннотация:* Впервые арт-менеджмент трактуется как креативная практика социально-культурной деятельности. На основе нормативно-правовых документов и значимых концепций отечественных и зарубежных философов, социологов, культурологов, экономистов обозначены проблемы /вызовы / риски современности, влияющие на реальность. Представлены варианты обозначения арт-менеджмента и состояний экономики, оказывающих существенное воздействие на человека как личность и культуру его повседневности. Отражена эволюция восприятия личности в философской и эстетической мысли. Утверждается, что сегодня арт-менеджеры как продюсеры счастья в проектной деятельности посредством эффективных технологий (SWOT-анализ, дизайн-мышление, SCRAM, бизнес-моделирование и других) способствуют реализации одной из целей государственной культурной политики – формированию гармонично развитой личности (ответственной, нравственной, творческой, самостоятельно мыслящей) покупателя символической продукции. Синтез социально-философского, философско-культурологического, социально-информационного и педагогического подходов к определению и контенту социально-культурной деятельности позволяет осуществлять арт-менеджмент как креативную практику/проектный менеджмент в конкретном виде искусства, или в сфере искусства, или шире – в сфере культуры и способствовать формированию гармоничной созидательной личности, в основе которой – синергия энциклопедичности, профессионализма, информационной культуры, креативности, морального лидерства, духовной составляющей с «классическими» ценностями – Истина, Добро, Красота, Любовь, Гармония, и с возрождением Веры, Надежды, Любви и Софьи как мудрости. Гармоничная созидательная личность как актер креативной экономики, генератор гармоничного интегративного строя России будет способствовать выведению страны на качественно новый уровень развития, в том числе в контексте мирового гуманитарного, культурного, научного и образовательного пространства.

*Ключевые слова:* арт-менеджмент, креативная практика, социально-культурная деятельность, вызовы современности, гармоничная созидательная личность, государственная культурная политика, проектный менеджмент, интегративный строй России, актор креативной экономики.

*Для цитирования:* Суминова Т. Н. Арт-менеджмент как креативная практика социально-культурной деятельности // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 89–96. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-89-96>

## **ART-MANAGEMENT AS A CREATIVE PRACTICE OF SOCIAL AND CULTURAL ACTIVITY**

**Tatyana N. Suminova**, DPhil, Full Professor, Professor at the Department of Social and Cultural Activity, the Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [tsuminova@yandex.ru](mailto:tsuminova@yandex.ru)

*Abstract:* For the first time, art management is interpreted as a creative practice of social and cultural activity. On the basis of normative legal documents and significant concepts of domestic and foreign philosophers, sociologists, cultural scientists, economists, the problems /challenges /risks of modernity that affect reality are identified. The variants of the designation of art management and economic conditions that have a significant impact on a person as a person and the culture of his everyday life are presented. The evolution of the perception of personality in philosophical and aesthetic thought is reflected. It is argued that today art managers as producers of happiness in project activities through effective technologies (SWOT analysis, design thinking, SCRAM, business modeling, etc.) contribute to the implementation of one of the goals of the state cultural policy – the formation of a harmoniously developed personality (responsible, moral, creative, self-thinking) the buyer of symbolic products. The synthesis of socio-philosophical, philosophical-cultural, socio-informational and pedagogical approaches to the definition and content of socio-cultural activities allows us to carry out art management as a creative practice/project management in a particular art form, or in the field of art, or more broadly-in the field of culture, and contribute to the formation of a harmonious creative personality, based on the synergy of encyclopedicity, professionalism, information culture, creativity, moral leadership, spiritual component with “classical” values – Truth, Goodness, Beauty, Love, Harmony, and with the revival of Faith, Hope, Love and Sophia as wisdom. A harmonious creative personality as an actor of the creative economy, a generator of a harmonious integrative system of Russia will contribute to bringing the country to a qualitatively new level of development, including in the context of the global humanitarian, cultural, scientific and educational space.

*Keywords:* art management, creative practice, social and cultural activity, challenges of modernity, harmonious creative personality, state cultural policy, project management, integrative system of Russia, actor of the creative economy.

*For citation:* Suminova T. N. Art-management as a creative practice of social and cultural activity. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 89–96. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-89-96>

Современный сложный, неоднозначный, изменчивый и нестабильный VUCA-мире (Н. Беннетт, Дж. Лемуан) с многочисленными трансформациями геополитического, экологического, экономического и иного характера оказывает существенное влияние на все сферы жизнедеятельности, в том числе на социально-культурную деятельность.

Результатами ряда «волн» пандемии коронавируса (К. Шваб, Н. Дэвис, Г. А. Киссинджер, Ю. Н. Харрари) стали эволюционные трансформирующие реальность риски, связанные с экономикой, геополитикой, социумом, экологией, технологиями.

В данной ситуации, по мнению представителей мировой элиты [8], значимой является экономическая система, в основе которой будет не столько рост ВВП, сколько коллективное благополучие цивилизации.

Любопытно, что подобные идеи были отражены ещё в 1928 году в книге Г. Уэллса «Открытый заговор».

Сегодняшние реалии – это информационное общество (Д. Белл, М. Кастельс), «третья промышленная революция» (Дж. Рифкин), «четвёртая промышленная революция» (К. Шваб), технологии четвертой промышленной революции (К. Шваб, Н. Дэвис), диджитализация/цифровизация, искусственный интеллект, медиасоциализация, эпоха алгоритмов (Х. Фрай), посткапитализм (П. Мейсон), постпостмодернизм (А. В. Павлов), метамодернизм (Т. Вермюлен, Р. Ван дер Аккер), экономика благосостояния/экономика символического обмена (А. Б. Долгин), мир капитала и т.д., колоссальнейшим образом трансформируют как человека – объекта и субъекта социально-культурной деятельности, так и сознание такового.

Согласно резолюция 74-й сессии Генеральной Ассамблеи Организации Объединённых Наций, цивилизованный мир пребывает сегодня в контексте Международного года креативной экономики в целях устойчивого развития [1]. В качестве основы данной «оранжевой экономики» выступают знания и синтез творчества, идей, технологий, культурных ценностей, культурного наследия, генерирующие креативно-инновационный потенциал страны для устойчивого экономического, социального и экологического роста и развития.

Арт-менеджмент как 1) философия, технология и культура управления проектами в сфере культуры и искусства, 2) креативная практика социально-культурной деятельности, 3) малый и средний бизнес в отрасли, 4) творческое предпринимательство, 5) продюсирование влияет на динамику развития креативной экономики (Дж. Хокинс), культурных индустрий (Н. Гарнем, Б. Мьеж, Дж. Урри, Д. Хезмондалш), креативного класса (Р. Флорида), креативных индустрий (Р. Кейвс, Е. В. Зеленцова, Н. В. Гладких), креативности городов (Р. Флорида), культуры и бизнеса (Э. Мак-Илрой) и т.д.

Культура выступает сегодня в качестве посредника капитализма как основы частной собственности, формального юридического равенства и свободы предпринимательской активности.

Капитализм «производит» для потребителя «абстрактную» реальность посредством создания спектра поправок/ремарок пульсации повседневности, диктуя собственные ценности/смыслы/коды.

Капитализм сегодня воспринимается в качестве единственной, уникальной, гибкой и быстро адаптирующейся под возникающие условия системы, способствующей динамике развития эффективной, конкурентоспособной и инновационной экономики [3].

Человек становится «заложником» поливариативных технологий и знаний, генерируемых в условиях рыночной свободной экономики (З. Бауман).

В обществе изобилия (Дж. К. Гэлбрейт), обществе спектакля (Г. Дебор), обществе потребления (Ж. Бодрийяр) с дробными частями как коммерческими культурными центрами синтезируется развлечение с повседневностью, что приводит к генерации экономики впечатлений (Дж. Б. Пайн II, Дж. Х. Гилмор), экономики восприятий, экономики эмоций (начавшейся с 1999 года), связанных с извлечением прибыли из создаваемого для потребителя различной продукции, в том числе и художественной как символической (спектакль, концерт, кинофильм и т.д.), спектра впечатлений /смысловых дискурсов /восприятий /ощущений /экспрессии /эмоций.

В экономике символического обмена/экономики счастья (А. Б. Долгин) реципиент должен платить за получаемый информационно-энергетический эмоциональный «всплеск» собственным свободным временем/досугом, трансформированным в материальный, то есть денежный эквивалент.

Индустрия культуры (В. Беньямин, М. Хоркхаймер, Т. Адорно), индустрия сознания (Г. М. Энциенбергер), приоритет массовой коммерческой культуры /«кокакультурализм» (Г. Л. Гейтс мл.), культура ноубрау и супермаркета (Дж. Сибрук) со спектром вариативной арт-продукции, способствует формированию «одномерного человека» (Г. Маркузе), который при манипуляции рекламы и СМИ теряет смысл, права, свободу, собственные вкусы, эстетику восприятия, и становится безразличным, угнетённым, ведомым и агрессивным.

Э. Вайцеккер, А. Вийкман – представители Римского клуба как ключевой площадки для определения повестки ответственного глобализма, устойчивого развития и ориентира для значительной части мировой элиты, подготовили актуальный для рассматриваемой проблемы доклад «Come On! Капитализм, близорукость, население и разрушение планеты» [6]. В этом документе отражены основные философские аспекты современного состояния мира/социокультурной реальности, спасение которой состоит в трансформации мировоззрения. При этом авторы доклада, выступив с критикой капитализма, финансовых спекуляций, отрицанием материализма и упрощённого восприятия и понимания реальности, призвали к осуществлению альтернативной экономики, «новому Просвещению», духовно-нравственному мировоззрению и единой планетарной гармоничной цивилизации.

При этом логично обратить внимание на ключевой объект современной рефлексии, социально-культурной деятельности и арт-менеджмента, каковым является личность. Как субъект социокультурной реальности, элемент

генерируемых коммуникаций, носитель индивидуального начала (способности, интересы, устремления, самосознание и т.д.), личность – «и продукт, и субъект истории» (К. Маркс) является «зеркалом» гармоничной социальной природы человека.

Обратимся к философской и эстетической мысли. Психологическая разработка гармонии и применение таковой к внутреннему миру человека осуществлялись ещё начиная с Сократа и его ученика Платона.

В эпоху Возрождения возникла новая, гуманистическая идеология. Главная эстетическая категория «гармония» связывалась с новой трактовкой природы, бытия, человека.

С XV столетия происходит формирование нового понимания мира и личности человека, воспринимаемого как центр мироздания. Джованни Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» (1487) отразил гуманистическую концепцию человеческой личности, заключающуюся в том, что человек обладает свободой воли. От этого и зависит либо поднятие человека до высоты божества, либо его опущение до уровня животного.

В то время философы обратили внимание на неограниченные возможности развития личности человека. Вспомним «универсальность» выдающихся художников и мыслителей (Альберти, Донателло, Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер) как «титанов Возрождения» с всесторонними интересами и занятиями. В XV столетии разносторонне образованный художник представлял собой идеал гармонического человека.

В немецкой классической философии и эстетике (1790 – 1840 – от Канта до Фейербаха) также внимание уделялось гармонично развитой личности. Так, например, И. Кант утверждал, что искусство способно приблизить человека к гармоническому состоянию, И. Г. Фихте указывал на роль искусства в воспитании, Ф. Шиллер понимал искусство как средство воссоздания гармонической целостности человека, И.-В. Гёте «препарировал» целостность развития человеческой личности с гармонией чувства и знания, разума и чувства, и констатировал, что искусство и наука требуют гармонического человека.

Человек гармоничный рассматривался и в русской философско-эстетической и культурологической мысли (IX – XXI века). Так, например, И. В. Киреевский утверждал, что фактор развития полноценной и целостной личности состоит в том, чтобы быть в гармонии со своим социальным окружением и собственным внутренним миром, то есть с макро- и микрокосмом. П. А. Кропоткин считал, что если человек есть малая часть Вселенной и имеет похожую с ней структуру, то он является микрокосмом. Наиболее полное раскрытие творческого потенциала человека – это главнейшая задача общества справедливости. Л. П. Карсавин сформировал концепцию «симфонической личности» постигающей «своё собственное единство во всеединстве».

В. И. Вернадский утверждал, что в контексте разработанной им концепции ноосферы находятся гармонические и свободно мыслящие личности. Именно ноосфера представляет собой высший уровень организации социальной жизни. Вот почему человек должен руководствоваться законами универсума, ценностями гармонии и согласия. В процессе формирования гармоничной личности значение приобретает эстетическая культура.

«Путь в ноосферу» как «российский выбор» (Н. Н. Моисеев, А. Д. Урсул и другие) – это синергетический результат коэволюции двух векторов развития – конкретного человека и мирового сообщества, движущихся по собственным траекториям.

Значимой во все времена, а тем более сегодня, в эпоху искусственного интеллекта, является социализация (в том числе и медиасоциализация), трактуемая как процесс становления личности; обучения и усвоения индивидом ценностей, норм, установок, образцов поведения. Смысл социализации заключается в трансформации личности в инициативного, творческого/созидательного/демиургического субъекта деятельности. Активизация социокультурного творчества приводит к получению и формированию новых знаний, ценностей, норм, образцов для регуляции жизнедеятельности человека и становления личности. Необходимым становится деятельностный подход, способствующий раскрытию и «просчитыванию» как различных «граней» личности, так и успешной актуализации.

Не случайно, Федеральный Народный Совет в своей Декларации (принятой за основу решением Организационного комитета этой организации 13 декабря 2019 года), следуя справедливым курсом Президента РФ В. В. Путина на формирование сильного, суверенного, свободного, эффективного, правового социального государства, ставит значимую для всей страны цель, а именно – через организацию, просвещение и благотворительность воплощать в реальность согласованные смыслы, ценности и цели, то есть идеологию Русской мечты как новую общенародную идеологию соединённой российской цивилизации.

Всё это логично выстраивать, базируясь на проектной деятельности, ориентированной на содействие гармоничному развитию природы, человека, общества совместно с представителями различных социальных стран на новом эволюционном этапе историко-культурных, геополитических, экономических и иных трансформаций в России.

В России арт-менеджеры как продюсеры счастья посредством проектной деятельности и спектра эффективных технологий (SWOT-анализ, дизайн-мышление, SCRAM, бизнес-моделирование и другие) способствуют реализации одной из целей государственной культурной политики – формированию гармонично развитой личности (ответственной, нравственной, творческой, самостоятельно мыслящей [5]) покупателя символической продукции. Заметим, что воспитание гармонично развитой и социально ответ-

ственной личности является одной из национальных целей развития России до 2030 года [4].

Сегодня важно формировать не столько гармоничную личность, или гармонично развитую личность, сколько «многомерную» гармоничную созидательную (или в переводе на английский язык – креативную) личность как актора креативной экономики и генератора гармоничного интегративного строя страны.

Гармоничная созидательная/креативная личность – это синергия энциклопедичности, профессионализма, информационной культуры, креативности, морального лидерства, духовной составляющей с «классическими» ценностями – Истина, Добро, Красота, Любовь, Гармония, и с возрождением Веры, Надежды, Любви и Софьи как мудрости.

Результатом проведения Федеральным Народным Советом Всероссийского семинара-совещания «Гармоничная созидательная личность: постановка вопроса» (28 апреля 2021, Москва) стало принятие и опубликование «Кодекса гармоничной созидательной личности и общества гармоничного интегративного строя» [2].

В данном контексте интерес представляет «Стратегия национальной безопасности Российской Федерации» [7], в частности, п.32, в котором фиксируется значимость повышения уровня образования населения, воспитание гармонично развитого и социально ответственного гражданина, а также подпункт 5 п.93, в котором обозначается актуальность развития в стране системы образования, обучения и воспитания как основы формирования развитой и социально ответственной личности, стремящейся к духовному, нравственному, интеллектуальному и физическому совершенству.

Актуальность осуществления проектной деятельности для социально-культурной деятельности и управления таковой в различных государственных учреждениях и коммерческих организациях сферы культуры и искусства подтверждается востребованностью, ценностью и полезностью ряда дополнительных профессиональных образовательных программ повышения квалификации, разработанных профессорско-преподавательским коллективом кафедры социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры для участия с 2020 года в федеральном проекте «Творческие люди».

В настоящее время популярностью пользуется, в частности, программа «Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России)», разработчиками и спикерами которой являются – Н. Н. Ярошенко, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности МГИК, Т. Н. Сумина, доктор философских наук, профессор, Ю. А. Акунина, кандидат педагогических наук, доцент, О. В. Ванина, кан-

дидат педагогических наук, доцент, VIP-спикер – И. М. Родионов, кандидат педагогических наук, вице-президент Российской ассоциации парков и производителей аттракционов (РАППА).

Синтез социально-философского (Ж. Р. Дюмазедье), философско-культурологического (М. С. Каган, М. А. Ариарский), социально-информационного (А. В. Соколов) и педагогического (Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников, Н. Н. Ярошенко) подходов к определению и контенту социально-культурной деятельности [9, с. 24–25] позволяет осуществлять арт-менеджмент как креативную практику/проектный менеджмент в конкретном виде искусства, или в сфере искусства, или шире – в сфере культуры, и всемерно способствовать формированию гармоничной созидательной личности на благо выведения России на качественно новый уровень бытия и развития, в том числе в контексте мирового гуманитарного, культурного, научного и образовательного пространства.

### Список литературы

1. Генеральная Ассамблея ООН 08 ноября 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://undocs.org/pdf?symbol=ru/A/C.2/74/L.16/REV.1>
2. Кодекс гармоничной созидательной личности и общества гармоничного интегративного строя [Электронный ресурс]. URL: <https://kcms.timepad.ru/event/1619625/>
3. Крауч К. Как сделать капитализм приемлемым для общества : перевод с английского. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2016. 288 с.
4. О национальных целях развития России до 2030 года : указ Президента РФ от 21 июля 2020 г. № 474 [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/acts/news/63728>
5. Основы государственной культурной политики : утверждены указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 [Электронный ресурс]. URL: <https://base.garant.ru/70828330/>
6. Римский клуб, юбилейный доклад. Вердикт: «Старый Мир обречён. Новый Мир неизбежен!» [Электронный ресурс]. URL: <http://ruspravda.info/Rimskiy-klub-yubileyniy-doklad.-Verdikt-Stariy-Mir-obrechen.-Noviy-Mir-neizbezhen-30313.html>
7. Стратегия национальной безопасности Российской Федерации : утверждена указом Президента РФ от 2 июля 2021 г. № 400 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/401325792/>
8. Шваб К., Маллере Т. COVID-19: Великая перезагрузка : перевод с английского [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litlib.net/bk/135579/read>
9. Ярошенко Н. Н. История и методология теории социально-культурной деятельности : учебник. Москва : МГУКИ, 2007. 360 с.



# КЛУБНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ МОЛОДЁЖИ В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ИНДУСТРИИ ДОСУГА: ОПЫТ СТУДЕНЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

УДК 379.8

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-97-106>

## **Людмила Валериановна СЕКРЕТОВА,**

кандидат педагогических наук, доцент,  
доцент кафедры театрального искусства и социокультурных процессов  
Омского государственного университета имени Ф. М. Достоевского,  
Омск, Россия, e-mail: [sekretova.l@mail.ru](mailto:sekretova.l@mail.ru)

*Аннотация:* В рамках данной статьи излагается и обосновывается мнение автора о том, что применение метода моделирования клубных объединений в процессе освоения студентами учебной дисциплины «Клубные технологии» стимулирует генерацию студенческих творческих проектов и одновременно содействует созданию в пространстве молодёжного досуга воспитательного потенциала, который непосредственно либо опосредованно связан с различными досуговыми индустриями. Отмечается, что в настоящее время на бытовом уровне имеет место недооценка и скептическое отношение к клубным формам организации досуга. Научные исследования классиков клубоведения и социально-культурной науки, а также личный преподавательский опыт убедительно свидетельствуют о том, что клубные формы могут представлять неподдельный интерес для современной молодёжи, однако не следует ожидать, что этот интерес способен проявиться сам по себе; его следует прививать в процессе изучения профессиональных дисциплин, в частности дисциплины «Клубные технологии».

*Ключевые слова:* индустрия досуга, клуб, моделирование, молодёжь, социально-культурная деятельность, студенты.

*Для цитирования:* Секретова Л. В. Клубные объединения молодёжи в современном пространстве индустрии досуга: опыт студенческого моделирования // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 97–106. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-97-106>

## **YOUTH CLUB ASSOCIATIONS IN THE MODERN SPACE OF THE LEISURE INDUSTRY: THE EXPERIENCE OF STUDENT MODELING**

**Lyudmila V. Sekretova**, Ph.D. (Pedagogical Sciences), Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Social and Cultural Activity,  
the Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russia, e-mail: [sekretova.l@mail.ru](mailto:sekretova.l@mail.ru)

*Abstract:* This article presents and substantiates the author's opinion on the application of the method of modeling club associations in the process of mastering the discipline

“Club Technologies” by students. The knowledge gained at the same time stimulates the development of student creative projects. At the same time, they promote the creation of educational potential in the space of youth leisure, which is directly or indirectly connected with various leisure industries. It is noted that at the present time, at a primitive level, there is an underestimation and a skeptical attitude towards club forms of leisure organization. Scientific research of the classics of club science and social and cultural science, as well as personal teaching experience, convincingly show that club forms can be of genuine interest to modern youth. However, this interest should not be expected to manifest itself on its own; it should be instilled in the process of studying professional disciplines, in particular the discipline of “Club Technology”.

*Keywords:* leisure industry, club, modeling, youth, social and cultural activities, students.

*For citation:* Sekretova L. V. Youth club associations in the modern space of the leisure industry: the experience of student modeling. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 97–106. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-97-106>

Клуб как социально-культурный институт и форма прямого, непосредственного, межличностного избирательного общения является, пожалуй, одной из самых древних и универсальных форм социально-культурного объединения, содействующей организации и регулированию социальной жизни. Опытный специалист сферы культуры, наверное, без труда сможет привести много ярких примеров деятельности тех или иных клубов, клубных досуговых объединений. А вот обычный гражданин нашей страны вряд ли. Показателен случай на первом занятии по дисциплине «Клубные технологии» для студентов третьего курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность». Одна из студенток откровенно призналась, что её мама (между прочим, специалист с высшим профессиональным образованием), узнав, что дочери в текущем семестре предстоит изучать такой предмет, с удивлением спросила: «А разве клубы ещё существуют?».

По нашему мнению, в этом вопросе отразились определённые особенности современного восприятия клубов в нашей стране на бытовом и на непрофессиональном уровне. Суть такого восприятия: «клубы устарели, они остались в прошлом», «клубы в СССР выполняли идеологическую функцию по заданию коммунистической партии; сейчас многопартийность, поэтому клубы с их идеологической функцией не нужны», «материальная база клубных учреждений устарела, а без неё в клубе не интересно», «в настоящее время много других, более современных способов проведения досуга, чем те, которые возможны в клубе» и т.п. Примеры таких высказываний свидетельствуют, что клуб нашими согражданами часто воспринимается не как объединение инициативных единомышленников, увлечённых общим интересом, целью и самостоятельностью, а как некое учреждение, предлагающие более или менее разно-

образные культурно-досуговые услуги, преимущественно для детей, пенсионеров, ветеранов.

В последнее десятилетие, наблюдая за тем, как развивается процесс всё более пристального рассмотрения и глубокого изучения объектов, субъектов, видов и сущности индустрии досуга, приходится замечать, что клубы и клубные объединения при этом оказываются несколько «в стороне» от фокуса внимания учёных и практиков, хотя в предшествующий период им, напротив, уделялось много внимания. В значительной степени учёных, исследователей и соответствующих органов управления теперь привлекает деятельность общественных объединений и волонтеров, включая руководство деятельностью и их координацию. Это вполне обоснованно, ведь ещё совсем недавно 2018 год Указом Президента Российской Федерации был объявлен Годом добровольца (волонтера)<sup>1</sup>.

Интересный опыт развития движения волонтеров культуры Российской Федерации в высших учебных заведениях был освещён в статье М. И. Васильковской и В. Д. Пономарёва. Учёные Кемеровского государственного института культуры (далее – КемГИК) подчеркнули значение волонтерской деятельности студентов для формирования способности адаптироваться и «... создавать изменения. На эти способности уже наслаиваются профессиональные стратегии, технологии, знания, навыки и компетенции» [2, с. 118]. Авторы сообщили, что в КемГИК «молодёжный институт волонтерства существует в формате студенческих клубных формирований при вузе, например, клубное объединение “Волонтеры культуры” кафедры социально-культурной деятельности КемГИК, в состав которого входят примерно 35–40 обучающихся института» [2, с. 118].

Признавая высокую общественную ценность волонтерских движений, хотелось бы отметить, что волонтерские движения и клубные объединения или клубные формирования – это всё же не одно и то же, хотя между ними и есть «точки пересечения» и в целом немало общего. Но означает ли это, что на современном этапе клубные объединения, формирования, союзы и кружки исчерпали свою привлекательность для населения, значимость для власти и естественным образом уступили своё прежде уважаемое место другим, более востребованным субъектам социально-культурной деятельности? Насколько актуальны клубные объединения в эпоху торжествующей индустрии досуга и широко разворачивающегося волонтерского движения, каково их, возможно, скромное место в этой новой системе? А может быть, не такое уж и скромное, а по-прежнему необходимое? Разве коммуникативная функция досуга и социально-культурной деятельности, основная и ведущая для клуба, сегодня стала менее важна?

<sup>1</sup> Президент России: официальный сайт. Указ о проведении в России Года добровольца. Москва, 6 декабря 2017 года. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/56315>

Существует множество определений для клуба и клубного объединения. Их подробное перечисление и анализ не являются целью настоящей статьи. Для того чтобы обозначить и обосновать авторский подход к рассматриваемой теме, приведём в качестве опоры несколько базовых определений, сформулированных признанными классиками социально-культурной науки. В работе «Технология организации инициативного клуба» В. В. Туев на основе тщательного изучения понятия «клуб» резюмировал следующим образом: «Клуб – объединение для отделения. Клуб – коммуникативная складчина. Клуб – избирательная общность. Клуб – круг общения. Клуб – остров в человеческом океане» [4, с. 31]. По нашему мнению, эти слова сейчас, как и прежде, звучат как лозунг, девиз и гимн непреодолимой для человека ценности клуба.

В определениях, данных М. А. Ариарским в первом томе его «Педагогической культурологии», подчёркиваются педагогические характеристики и возможности клуба, его воспитательный, развивающий и культурный потенциал, который может быть реализован в сфере свободного времени: «Клубный коллектив – устойчивое, педагогически направляемое объединение людей, связанных единством интересов, совместной социально-культурной деятельностью по их удовлетворению в условиях свободного времени, единой общественной дисциплиной и системой самоуправления... Клубные объединения – инициативная, организационно оформленная и педагогически направляемая группа людей, связанная единством интересов и совместной социально-культурной деятельностью в свободное время» [1, с. 371]. Именно на эти определения и подходы мы сделали акцент в процессе преподавания будущим менеджерам социально-культурной деятельности дисциплины «Клубные технологии» и использовали в технологии моделирования клубных объединений.

Исходя из научного понимания высоких потенциальных возможностей клуба, как специфической социальной системы, влияющей на формирование личности, социальных групп, общество в целом, дисциплина «Клубные технологии» (её знаменитой предшественницей и «прародительницей» является дисциплина «Клубоведение») была включена нами в учебный план подготовки бакалавров, разработанный в соответствии с Федеральным образовательным стандартом по направлению «Социально-культурная деятельность»<sup>1</sup>; а именно – в ту часть учебного плана, которая может быть сформирована участниками образовательных отношений. Уточним, что дисциплина с таким названием присутствует далеко не во всех учебных планах вузов, осуществляющих подготовку бакалавров и магистров по направлению «Социально-культурная деятельность»; однако действующий

<sup>1</sup> Приказ Минобрнауки РФ «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.03 Социально-культурная деятельность» от 6 декабря 2017 г. № 1179.

образовательный стандарт позволяет осуществлять подготовку бакалавров и магистров с учётом особенностей региона и наличия научно-педагогических кадров, этим мы и воспользовались.

Чем продиктовано наше решение, в чём состоит, на наш взгляд, необходимость изучения клубных объединений и клубных технологий? Зачем их изучать? Ведь как будто многие аспекты функционирования клуба как социально-культурного института непременно присутствуют или частично затрагиваются, в той или иной мере освещаются в программах сразу нескольких дисциплин, формирующих общепрофессиональные и профессиональные компетенции выпускника, а именно – в дисциплинах: «История и теория социально-культурной деятельности», «Технологические основы социально-культурной деятельности», «Социально-культурная работа за рубежом», «Педагогика досуга», «Методическое обеспечение социально-культурной деятельности» и ряде других. Можно предположить, что студенты могли бы найти дополнительную информацию о клубе и клубной деятельности в различных научных и учебных, популярных источниках и в сети Интернет. Но вот вопрос, а возникнет ли у них такой интерес без того, чтобы интерес этот был предварительно специально сформирован? Наш опыт преподавательской деятельности говорит о том, что для большинства обучающихся это маловероятно. Напротив, программное изучение дисциплины «Клубные технологии», хотя бы в течение одного семестра, не просто знакомит студентов с теорией и технологией организации клуба, но, главное, позволяет осознать ценность клуба как социокультурного института, а в завершение курса разработать собственную оригинальную модель или проект клуба.

Теоретически процесс моделирования клубов известен и описан в учебных пособиях. В рамках дисциплины «Клубные технологии» от студентов требовалось практически продемонстрировать владение этим универсальным алгоритмом. Тему и направление деятельности клуба студенты могли выбрать по своему интересу и желанию, а также с учётом социальной востребованности. На протяжении более пяти лет, сколько данная дисциплина преподаётся студентам в Омском государственном университете имени Ф. М. Достоевского (далее – ОмГУ), было разработано немало весьма любопытных моделей клубов.

Подчеркнём, что каждый автор-студент для моделирования мог выбрать то направление деятельности клуба, которое было бы интересно ему лично; создать модель такого клуба, в который он сам бы хотел вступить, который реально хотел бы создать и возглавить. В итоге, спектр интересов студентов, которые они проявили и нашли возможным удовлетворить в рамках клубных моделей, оказался не только разнообразным, но и ценностно-ориентированным. Так, например, в зимнюю сессию 2020 года студенты направления подготовки «Социально-культурная деятель-

ность» (а всего их на третьем курсе в ОмГУ только десять человек) представили 10 моделей клубов. Приведём их краткую характеристику.

Клуб любителей фотосъёмки на мобильный телефон «Photo on Phone». Автор идеи Анжела Д. исходит из того, что с появлением смартфонов мир сильно изменился. Смартфон является невероятным техническим достижением, он выполняет множество функций, одной из которых является создание фотографий. Преимущества мобильной съёмки – в её мобильности. Человек может снимать где угодно и когда угодно. Это позволяет запечатлеть самые спонтанные или же самые долгожданные моменты его жизни. Благодаря популярности социальных сетей, в частности Instagram, на рынке труда появляются новые профессии: визуалмейкер, сторисмейкер, SMM-менеджер, а специалисты в данных областях становятся очень востребованными. Клуб призван помочь его участникам совершенствовать навыки мобильной фотосъёмки посредством обсуждения актуальных вопросов фотографирования, ознакомления с социальными сетями, в которых востребована мобильная фотосъёмка, развития коммуникативных навыков, участия в конкурсах мобильных фотографий.

Популярность киноискусства и доступность кинопродукции, видимо, являются причиной того, что среди студенческих разработок ежегодно появляются те или иные виды киноклубов. Екатерина К. предложила модель киноклуба «Кино о важном». Это клубное объединение адресовано детям и их родителям. Целями и задачами клуба являются: приобщение детей к культурным и нравственным ценностям; эстетическое воспитание на основе ознакомления с лучшими произведениями отечественного и зарубежного кинематографа; привлечение родителей и детей к совместному времяпрепровождению на основе кинопоказа. Автор видит возможность организации киноклуба на базе омского «Дома кино», который, кстати, возглавляет выпускница Омского университета по специальности «Социально-культурная деятельность», а нынешние обучающиеся регулярно проходят в нём производственную и преддипломную практику.

Клуб «Океан Истории» видится его автору как объединение школьников, студентов, преподавателей, интересующихся историко-патриотической тематикой. Целью клуба является содействие патриотическому, интеллектуальному и духовному развитию личности. В числе задач – приобщение к системе базовых национальных ценностей; поддержка поисковой, научно-исследовательской деятельности; обучение работе с историческими источниками; формирование коммуникативных навыков в процессе проведения дискуссий, обсуждений, бесед и других форм массовых мероприятий; участие в работе по оказанию помощи ветеранам Великой Отечественной войны. По мнению автора модели Татьяны Б., этот клуб можно было бы создать на базе исторического парка «Россия – Моя история» в Омске.

Тема древних мифов и фольклора оказалась тоже небезразличной современным студентам. Для тех молодых людей, в чьи интересы входит изучение народной культуры и традиций народов мира, Мария Л. разработала модель клуба «Сирин». Название клуба совпадает с именем «райской» девы-птицы из древнеславянской мифологии, Сирин – аналог греческих Сирен. Цель клуба – приобщение молодых людей к традиционным ценностям, изучение и сравнительный анализ мифологии разных народов мира. Задачами фольклорного клуба являются: организация пространства для общения и взаимодействия людей, интересующихся мифологией и традиционной культурой; формирование у молодёжи уважительного отношения к традициям разных народов; изучение культуры своего народа и формирование национальной идентичности участников. Основными видами деятельности клуба, помимо изучения культуры и традиций, будут: чтение мифов, легенд, сказаний народов; просмотр кинофильмов на фольклорную тематику; проведение обсуждений и дискуссий; организация традиционных праздников и гуляний. По мнению студентки, клуб вполне мог бы осуществлять свою деятельность на базе ОмГУ.

Модель разговорного клуба немецкого языка «Nützliches Gespräch» разработала Елизавета Ф. Его актуальность она обосновала тем, что в современном мире межкультурная коммуникация важна как в мировых масштабах, то есть между государствами, так и между людьми, представляющими разные культуры внутри одной страны. Язык является важным составляющим любой культуры. С одной стороны, для изучения иностранных языков сегодня есть множество возможностей: онлайн- и офлайн-курсы, открытые уроки, множество материалов в Интернете в открытом доступе, форумы для общения с носителями языка и многое другое. С другой стороны, для качественного овладения языком недостаточно знать только теорию, важно уделять время языковой практике, своеобразному погружению в языковую среду. В клубе будет создана возможность для совершенствования разговорных навыков немецкого языка, изучения немецкой культуры посредством овладения языком.

Конечно, молодёжь не может не увлекаться музыкой; особенно, если эта молодёжь – студенты факультета культуры и искусств. Только вот какое из музыкальных направлений они выберут? Максим С. сделал выбор в пользу рок-музыки и разработал модель клуба «Garage Local Community». Целями и задачами клуба являются: пропаганда живого общения и активного досуга, посредством популяризации рок-музыки в союзе с индивидуальным и коллективным музыкальным творчеством: формирование информационной и творческой среды через приобщение молодёжи к музыке как виду искусства, пробуждение инициативности и раскрытие творческих способностей; содействие социализации

молодёжи, укрепление коммуникативных связей с помощью организации общения, саморазвития, а также досугового времяпрепровождения. Размещение клуба возможно в учреждении культуры Омска «Центр досуга “Современник”».

Владислав К. создал танцевальный клуб, который он назвал «Потанцуем?». Целями и задачами клуба являются: повышение культурного и эстетического уровня молодого поколения на основе приобщения к танцевальному творчеству; популяризация танцевального искусства в различных социальных группах; пропаганда здорового образа жизни, а также стимулирование положительных эмоций. По мнению разработчика, такой клуб можно создать на базе родного университета, в котором пока, увы, нет стабильного танцевального объединения.

Цель туристского клуба «Вестра», созданного Викторией Р., популяризация и развитие самостоятельного спортивного туризма, активного отдыха. Среди задач клуба: организация и проведение сборов, походов, экспедиций и других туристско-спортивных мероприятий на территории России и за рубежом; содействие повышению безопасности прохождения туристами спортивных маршрутов; подготовка команды к участию в соревнованиях по туристическому многоборью, содействие в аттестации спортсменов; разработка образовательных программ по спортивному туризму и другие.

Модель Клуба девушек автолюбителей «LAL: Little Auto Lady» была создана Софьей Ф. с целью координации и объединения усилий членов клуба по защите прав и законных интересов граждан, занимающихся пропагандой высокого уровня женского автомобильного вождения, безопасности в сфере дорожного движения; опровержения имеющих место в обществе ошибочных стереотипов о женщине за рулём.

Клуб, объединяющий людей, любящих животных, «Добро вокруг» представила Оксана Ф. Целью клуба является продвижение и пропаганда гуманного отношения к бездомным животным. Задачи клуба включают в себя формирование у молодёжи установки на активную жизненную позицию, навыков социально ответственного поведения; участие в разработке и реализации программ по защите животных.

Как видим, круг интересов всего только одного десятка молодых людей достаточно широк и включает в себя интересы к знаниям и творчеству в области искусства и музыки, отечественной истории и межкультурной коммуникации, народного фольклора и спортивного туризма, мобильной фотосъёмки и управления автомобилем, семейного воспитания и гуманного отношения к животным. Вместе с тем, если исходить из известного определения, сформулированного В. З. Дуликовым, «индустрия досуга – это отрасль по созданию оптимальных условий для досугово-рекреационной деятельности человека, в том числе предоставле-



нию ему разнообразных досуговых услуг – на основе использования информационно-компьютерных технологий и новейших технических средств» [3, с. 125], то становится очевидным, что все представленные в студенческих моделях области знаний и деятельности тесно связаны с развитием индустрии досуга. В то же время оказывается, что такой давно знакомый нам, древний и вечно молодой клубный формат обладает оптимальными возможностями для полноценного удовлетворения досуговых интересов молодёжи.

Таким образом, разработанные будущими менеджерами социально-культурной деятельности модели клубов показали, что включение в учебный план дисциплины «Клубные технологии» было вполне оправданно. Возможно, эту дисциплину стоило бы включить в качестве дополнительной для изучения на факультетах иного профиля (музыкального, театрального, а также инженерного, экономического, медицинского, юридического и т.д.). Вышесказанное подтверждается мнениями и оценками самих студентов, высказанными ими в форме свободного эссе на клубную тему по завершении курса дисциплины. В значительной мере аккумулирует смыслы, выраженные студентами в их текстах, цитата из одного сочинения: «... в современном мире уже сейчас так мало живого общения, так много людей, отдающих предпочтение виртуальному досугу, что всё это привносит в общество отчуждённость и одиночество, поэтому клубов не стоит бояться, в клубы нужно вступать, а если имеется достаточно сил и ресурсов – открывать свой собственный».

Думается, что изложенный выше практический опыт изучения и освоения дисциплины «Клубные технологии» поддерживает и хотя бы отчасти воплощает идею Н. Н. Ярошенко о «вращивании личности, способной к планированию, осуществлению, адекватной оценке деятельности, наполненной впечатлением. Речь идёт о формировании субъекта социально-культурной активности, способного полно и позитивно, не во вред себе и окружающим включаться в экономику впечатлений, делая её источником для саморазвития и творчества» [5, с. 10].

Итак, помимо того положительного, чисто учебного результата, который выразился в том, что каждому студенту удалось создать оригинальную модель клуба, следует отметить другой, не менее важный для преподавателя результат, а именно – современные студенты (как, наверное, и другие представители российской молодёжи) способны увлекаться не только компьютерами, социальными сетями и экстремальными развлечениями, но и разнообразными социально значимыми и полезными видами досуговой деятельности; деятельности, построенной не только на виртуальном, а на непосредственном общении. Для этого следует передать молодёжи актуальные, классические и современные знания, которые ей будут интересны, нужны и полезны на профессиональном поприще.

### Список литературы

1. *Ариарский М. А.* Педагогическая культурология : в 2 томах / Министерство культуры РФ, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств ; Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». Санкт-Петербург : Концерт, 2012. Т. 1 : Методология и методика постижения культуры. 400 с.
2. *Васильковская М. И., Пономарёв В. Д.* Волонтёры культуры Российской Федерации как общественное движение и социальный институт // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 6 (98). С. 114–121.
3. *Дуликов В. З.* Индустрия досуга: к интерпретации понятия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 121–127.
4. *Туев В. В.* Технология организации инициативного клуба : учебное пособие для вузов искусств и культуры. Москва : МГУКИ, 1999. 250 с.
5. *Ярошенко Н. Н.* Воспитательный потенциал творческих индустрий в контексте культуры постиндустриальной эпохи // Индустрия досуга: теоретические подходы и актуальные практики : коллективная монография / авторск. Коллектив : Н. Н. Ярошенко, Т. Н. Суминова и др. ; под науч. ред. Н. Н. Ярошенко ; Московский государственный институт культуры. Москва : МГИК, 2020. С. 6–14.

# ОРГАНИЗАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ И КОНКУРСОВ ДЛЯ ЛИЦ ПОЖИЛОГО ВОЗРАСТА

УДК 304.4 + 379.82 + 793

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-107-113>

## **Ирина Семёновна КОЛЕСОВА,**

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и методики физической культуры Российского государственного профессионально-педагогического университета, Екатеринбург, Россия, e-mail: [ikolesova@mail.ru](mailto:ikolesova@mail.ru)

*Аннотация:* Автор статьи на основе собственного опыта участия в хореографических фестивалях и конкурсах для пожилых людей анализирует проблемы их организации. Отмечая недостаточное количество хореографических конкурсов и фестивалей для возрастных людей, проводимых под эгидой государственных структур, автор обращает внимание на размытое восприятие понятия «пожилой человек» организаторами такого рода мероприятий. Нечёткая дефиниция данного определения ведёт к искажённому представлению о физиологических и психологических особенностях пожилых людей, провоцируя разработку неграмотно сформулированных критериев оценивания конкурсных номеров, а также некорректное разделение конкурсантов по возрастным номинациям. Автор подчёркивает, что преодоление организационного формализма, решение кадрового вопроса в социально-культурной сфере, несомненно, будут способствовать более качественному проведению хореографических фестивалей и конкурсов для пожилых людей.

*Ключевые слова:* пожилые люди, психофизиологические особенности, хореографическое творчество, возрастные категории, оценочная шкала, организация хореографического фестиваля/конкурса.

*Для цитирования:* Колесова И. С. Организация хореографических фестивалей и конкурсов для лиц пожилого возраста // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 107–113. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-107-113>

## **ORGANIZATION OF CHOREOGRAPHIC FESTIVALS AND COMPETITIONS FOR THE ELDERLY**

**Irina S. Kolesova**, PhD in Philosophy, Associate Professor at the the Department of Theory and Methods of Physical Culture, the Russian State Vocational Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia, e-mail: [ikolesova@mail.ru](mailto:ikolesova@mail.ru)

*Abstract:* The author of the article based on my own experience of participation in choreographic festivals and competitions for the elderly analyzes the problems of their organization. Pointing out that there are not enough contests, the author focuses attention on the fuzzy definition of the concept «elderly person». This leads to is a wrong idea about the physiological and psychological characteristics of older people,

and wrong criteria evaluations of concert numbers and the division contestants in age nominations. Overcoming organizational formalism, solution of the personnel issue in the socio-cultural sphere will contribute high-quality implementation choreographic festivals and contests for older people.

*Keyword:* elderly people, psychophysiological features, choreographic creativity, age categories, rating scale, organization of a choreographic festival /competition.

*For citation:* Kolesova I. S. Organization of choreographic festivals and competitions for the elderly. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 107–113. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-107-113>

Демографический дисбаланс, сложившийся в современной России, ставит перед государством задачу формирования стратегических направлений, нацеленных на использование потенциала людей старшего возраста, компенсацию их нужд и потребностей, а также на создание условий для участия в экономической, политической, социальной жизни [4].

Таковыми стратегическими направлениями являются: оказание качественной медицинской и социальной помощи, создание гериатрических служб, доступность образования, организация физкультурно-оздоровительных занятий, вовлечение в культурно-досуговую деятельность. Именно культурно-досуговой деятельности, которая может служить средством социокультурной ресоциализации для людей старшего возраста, посвящены представляемые материалы. Актуальность этой злободневной темы определяется современными проблемами объективного характера, возникающими в сфере организации культурно-досуговой деятельности с пожилым людьми.

Правильная организация культурных мероприятий, выбор эффективных технологий, правомерное применение действенных методов и форм по вовлечению в творческую деятельность возрастных людей сглаживают трудности, с которыми они сталкиваются в реальной жизни, способствуют формированию условий для активного долголетия и повышения качества жизни [3].

Собственно, толчком к написанию этой работы послужило участие автора в хореографических конкурсах различного уровня, проводимых в Свердловской области. Результаты наблюдений, приведённые в статье, несмотря на их локальный характер, рассматриваются нами как отражение тенденций, распространённых повсеместно и требующих широкого обсуждения специалистов и общественности.

*Проблема нехватки хореографических фестивалей, олимпиад, конкурсов для пожилых людей с поддержкой государственных структур* вынуждает несколько раз в год заявляться на коммерческие танцевальные конкурсы, которые не ограничивают возраст участников. Однако коммерческий характер проводимых состязаний закрывает возможность участия

в них для большинства возрастных людей, живущих на небольшие по размеру пенсии [7].

Кроме того, по причине небольшого количества пожилых участников, организаторы конкурсов игнорируют разделение по возрасту. Зачастую, несмотря на «седины», 65+ конкурсанты попадают в возрастные категории «35 и старше» и даже «18 и старше»! Полагаем, что такое объединение в рамках номинаций для оценивания выступлений по одинаковой критериальной шкале, вряд ли можно назвать корректным не только с позиций возрастной физиологии, но и этики!

*Проблема оценивая.* Данные прецеденты возникают вследствие неграмотно сформулированных конкурсных положений, в которых не отражена возрастная психофизиологическая специфичность, присущая людям старшего возраста [10].

Например, одним из главных критериев оценки на хореографических состязаниях является «исполнительское мастерство» [9]. Данное условие подразумевает рассмотрение у конкурсантов уровня хореографической подготовки, техничности исполнения танцевальных движений. Однако технического исполнительского совершенства вряд ли можно достигнуть в преклонном возрасте, когда начинает подводить физика тела... Организаторам соревнований следует иметь в виду, что неизбежная возрастная инволюция, безусловно, ограничивает физические возможности конкурсантов и сказывается на качестве технического исполнения представляемых номеров. Кроме того, танцевальным искусством многие представители старшего возраста начинают заниматься только после выхода на пенсию, не имея предшествующих специальных навыков.

Исходя из этого, применять названный критерий для оценки хореографических номеров, исполняемых пожилыми людьми, не логично. Здесь требуются иные оценочные шкалы, имеющие социальную направленность.

Поскольку мудрость – преимущество третьего возраста, то, возможно, следует акцентировать внимание на осознанности исполнения? Или на оригинальности интерпретации? Или на содержательной наполненности номера? Впрочем, это лишь предложения, которые требуют обсуждения в среде профессионалов и организаторов подобных мероприятий.

В положении одного из городских хореографических конкурсов, организованного специально для пожилых людей, было прописано, что при отсутствии конкуренции в номинациях жюри вправе не присуждать места... Полагаем, что данное утверждение категорически неприемлемо в отношении пожилых людей и противоречит целям и задачам большинства конкурсных мероприятий, среди которых можно выделить такие, как создание условий для выявления интеллектуального потенциала, развития творче-

ской инициативы, поддержки активной жизненной позиции, удовлетворения потребностей в творческой самореализации возрастных участников.

Следуя за основополагающими выкладками возрастной психологии [2], организаторам конкурсов нужно позаботиться о том, чтобы ни один пожилой участник конкурсного мероприятия не остался незамеченным. С постепенной утратой когнитивных способностей у людей пожилого возраста меняется уровень самооценки, появляется неуверенность в себе, повышается тревожность [6].

Учитывая эти особенности, следует отметить, что скупость на похвалы и награды в работе с пожилыми людьми неуместна. Мы не имеем в виду дорогие подарки, которые требуют ощутимых материальных затрат. Считаем целесообразным вручать больше дипломов не только победителям! Важно отметить и «самый эмоциональный номер», «самый сложный номер», «самый красивый номер», «самый смешной» и т.д., и т.п.

Обычный же диплом участника фестиваля слишком формален для пожилого человека, который зачастую сам придумывает номер, ищет музыку, разрабатывает костюм и изготавливает его на свои скромные пенсионные деньги!

*Проблемы организации областного и окружного фестивалей для пожилых людей.*

В Свердловской области под эгидой Министерства культуры специально для пожилых людей проводится ежегодный областной фестиваль «Осеннее очарование» Это многожанровый и многоэтапный, добротный организованный конкурс, в котором могут принимать участие люди с 55-летнего возраста. Танцевальных номеров на фестиваль выставляется немного, поскольку, как отмечалось выше, с увеличением количества лет растёт количество возрастных заболеваний, прежде всего патологий костно-мышечной системы. Отсюда следует вопрос: правомочно ли конкурировать на равных 55-летним и людям после 60-ти, а тем более 65–70 лет?

По классификации ВОЗ, пожилыми считаются люди с 60 до 74 лет [4], тогда как 55–59-летние люди относятся, скорее, не к пожилому, а к среднему возрасту. В Распоряжении Правительства РФ от 5 февраля 2016 года № 164-р «Об утверждении стратегии действий в интересах граждан старшего поколения в Российской Федерации до 2025 года» также представлено условное разделение по возрастам, начиная с 60 лет: 60–64 года – достаточно активные люди, которые продолжают трудиться; 65–80 лет – менее активные люди, многим требуется медицинская помощь и социальные услуги [5].

Исходя из этого, предлагаем для пожилых участников танцевальных конкурсов ввести возрастные категории, в которых были бы отражены инволюционные физиологические, психологические, когнитивные особенности организма: 60–64 года, 65–69 лет, 70–74 года, 75–79 лет и т.д.

Эти же выкладки справедливы и в отношении организации окружного фестиваля творчества и спорта для людей пожилого возраста.

Особо в качестве серьёзного недостатка следует отметить настойчивое стремление организаторов «загнать» фестиваль в строгие тематические рамки, посвятив его какому-либо празднику или памятной дате. В положении фестиваля указывается, что номера, не соответствующие тематике фестиваля, не принимаются к рассмотрению. Например, на одном из окружных фестивалей предлагалось ограничивать художественное творчество пожилых людей только лишь ориентацией на национальные культуры народов, живущих на Урале.

В силу того, что мероприятий такого рода для пожилых людей в Свердловской области организуется недостаточно, эти жёсткие ограничения, урезая и лимитируя творческую инициативу людей третьего возраста, их стремление к саморазвитию и самореализации, крайне неуместны.

А если пожилой человек пытается познать культуру другой страны, другого народа, не проживающего на территории Горнозаводского округа, и полученными знаниями, облечёнными в художественную форму, желает поделиться с другими? Тем более что эти устремления не противоречат задачам фестиваля, напротив, в большей степени создают возможности для творческой самореализации и преодоления «чувства одиночества», как отмечено в положении данного мероприятия. Получается, что если творческий потенциал человека не вписывается в конъюнктурные рамки социального заказа, спущенного сверху, и реализуется не через культуру народов, проживающих на Урале, то путь на фестиваль ему закрыт? Он должен пропадать в одиночестве и в социальной изоляции?

Даже не вдаваясь в подробный анализ организационных недостатков окружного фестиваля, можно ясно увидеть, что для его организаторов ведущим является статистико-бюрократический подход: важнее всего не уважить пожилых людей, поддерживая их творческие начинания, а поставить галочку и отчитаться перед вышестоящими руководителями.

*Кадровая проблема.* Возможно, вышеперечисленные недостатки в организации социально-культурных мероприятий, фестивалей, конкурсов для пожилых людей в целом и хореографических в частности являются следствием кадрового дефицита, а также качества подготовки специалистов социально-культурной сферы [8]. В круг компетенций будущих профессионалов необходимо включать знания о психосоциальных и физиологических механизмах старения, о возможных способах повышения социальной мобильности, о стремлении к самосовершенствованию возрастных людей с опорой на фундаментальную гуманитарную составляющую.

Несмотря на возрастающую потребность в специалистах данного профиля, система их подготовки в России ещё не сложилась и страдает недостаточной содержательной и методической обеспеченностью [1].

Итак, изложив результаты наблюдений, касающихся организации творческих фестивалей по хореографии в Свердловской области для лиц пожилого возраста, мы обозначили следующие актуальные проблемы:

– недостаточное количество проведения такого рода мероприятий под эгидой государственных структур;

– зачастую организаторы хореографических фестивалей, конкурсов, олимпиад подходят к их организации формально, без учёта психофизиологических особенностей возрастных людей, что делает участие в них лиц третьего возраста бессмысленным;

– в современных условиях, когда организацией хореографических конкурсов может заниматься любой человек, не имеющий специального образования и опыта работы в данной сфере, чрезвычайно важным становится вопрос о кадрах.

Решение отмеченных проблем будет способствовать формированию оптимальных условий для включённости пожилых людей в социокультурное пространство, откроет новые перспективы для получения образования, усвоения культурных ценностей, духовного роста и самосовершенствования.

### Список литературы

1. *Бондаренко И. Н.* Социокультурная адаптация пожилого населения РФ в условиях переходной экономики : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук: 13.00.05 – Теория, методика и организация социально-культурной деятельности / Бондаренко Ирина Николаевна. Москва, 2001. 30 с.
2. *Краснова О. В., Лидерс А. Г.* Социальная психология старения. Москва : Академия, 2002. 253 с.
3. *Михайлова М. А.* Сущность и специфика социокультурной активности пожилых людей // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 5 (100). С. 244–248.
4. Пожилые люди [Электронный ресурс]. URL: <https://voluntary.ru/termin/pozhilyelyudi.html>
5. Распоряжение Правительства РФ от 5.02.2016 года № 164-р «Об утверждении Стратегии действий в интересах граждан старшего поколения в Российской Федерации до 2025 года» [Электронный ресурс]. URL: [https://www.pravinfo.ru/dn\\_2016\\_06.shtml](https://www.pravinfo.ru/dn_2016_06.shtml)
6. *Роцак К.* Психологические особенности личности в пожилом возрасте : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата психологических наук : 19.00.07 – Педагогическая психология / Роцак Кароль. Москва, 1990. 19 с.



7. Средняя пенсия в России по регионам в 2021 году: таблица [Электронный ресурс]. URL: <https://2021god.com/srednyaya-pensiya-v-rossii-po-regionam-v-2021-godu-tablica/>
8. Сукало А. А. Художественно-культурная компетентность специалиста по социально-культурной деятельности и пути её формирования // Думский вестник. Теория и практика дополнительного образования. 2015. № 2 (6). С. 33–36.
9. Уральская В. И. Исполнительская техника и техничность [Электронный ресурс] // Мир танцев : [веб-сайт]. URL: <http://mirtancev.ru/ispolnitelskaya-texnika-i-texnichnost-tancora.html>
10. Флинт А. В. Анатомо-физиологические особенности пожилых людей [Электронный ресурс]. URL: [http://www.shemshur.narod.ru/Portfolio/Sv\\_Dim\\_school/Old\\_Age\\_Problems\\_4.pdf](http://www.shemshur.narod.ru/Portfolio/Sv_Dim_school/Old_Age_Problems_4.pdf)

# ПРИЁМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

УДК 378

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-114-126>

## **Евгений В. ТАРАТОРИН,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Орловского государственного института культуры, Орёл, Россия, e-mail: [etaratorin@mail.ru](mailto:etaratorin@mail.ru)

## **Галина В. ЯКУШКИНА,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Орловского государственного института культуры, Орёл, Россия, e-mail: [gala2611@gmail.com](mailto:gala2611@gmail.com)

*Аннотация:* Временный переход на дистанционную форму обучения актуализировал поиск новых подходов к организации взаимодействия со студентами в вузах творческой направленности. Театрализация теоретического материала лекционного курса может стать новым способом учебно-творческой работы с обучающимися в режиме онлайн. На примере учебного процесса по направлению бакалавриата «Социально-культурная деятельность» в статье рассматривается технология подготовки и проведения театрализованной лекции и выявляются особенности интерактивной работы со студентами. В рамках примерной тематики творческих заданий по изучению материала приводятся варианты решения сценарно-режиссёрского хода и использования средств художественной выразительности сценария. Театрализованная лекция как инновационная форма организации занятий выступает актуальной площадкой для реализации творческого потенциала обучающихся и формирования компетенций, необходимых для будущей профессиональной деятельности.

*Ключевые слова:* дистанционное обучение, онлайн-обучение, лекция, театрализация, сценарий, анимационная деятельность.

*Для цитирования:* Тараторин Е. В., Якушкина Г. В. Приёмы театрализации в условиях дистанционного обучения // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 114–126. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-114-126>

## **STAGING TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF DISTANCE LEARNING**

**Evgeny V. Taratorin**, PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor at the Department of Social and Cultural Activity, the Orel State Institute of Culture, Orel, Russia, e-mail: [etaratorin@mail.ru](mailto:etaratorin@mail.ru)

**Galina V. Yakushkina**, PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor at the Department of Social and Cultural Activity, the Orel State Institute of Culture, Orel, Russia, e-mail: [gala2611@gmail.com](mailto:gala2611@gmail.com)

*Abstract:* The temporary transition to distance learning has encouraged the search for new approaches to organizing the interaction with students at creative universities. The staging of theoretical material of lecture courses can become a new method of educational and creative work with students online. Using the example of the educational process in the direction of the bachelor's degree "Social and cultural activity", the article examines the technology of preparing and conducting a theatrical lecture and identifies the features of interactive work with students. The paper provides various themes of creative assignments for the study of theatrical lectures, options of solving a script-directing plot and using the means of artistic expression of the script. A theatrical lecture as an innovative form of organizing classes is an actual platform for realizing the creative potential of students and the formation of competencies necessary for future professional activities.

*Keywords:* distance learning, online learning, lecture, staging, script, animation activity.

*For citation:* Taratorin E. V., Yakushkina G. V. Staging techniques in the context of distance learning. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 114–126. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-114-126>

Распространение новой коронавирусной инфекции значительно сказалось на развитии всех направлений жизнедеятельности российского общества, затронуло его экономическую, политическую, духовную сферы. В социально-психологическом плане данная ситуация усугубляется неясностью последствий присутствия вируса в жизни человека, регулярности «волн» его проявления. Однако в сложившихся экстремальных эпидемиологических условиях человеку необходимо адаптироваться к новым реалиям жизни, быть адекватным к происходящим событиям, продолжать вести трудовую деятельность и осуществлять творческое развитие личности.

Вследствие трансформации сложной системы социальных отношений и в целях обеспечения безопасности для здоровья в современный период общение между людьми стало менее контактным, что обуславливает возникновение и активную популяризацию новых форм коммуникации и видов взаимодействия. Общение на расстоянии и обмен необходимой информацией с использованием социальных сетей и различных ресурсов Интернета приводит к всё более активному использованию понятия «онлайн» в жизни человека.

В сфере высшего образования, безусловно, произошли принципиальные преобразования, вызванные вышеназванной социальной проблемой. Наряду с традиционными способами организации обучения, повсеместное распространение получило дистанционное, реализуемое в формате онлайн. С развитием Интернета и цифровых технологий такой формат стал логичным продолжением дистанционного образования, выступая своеобразным прямым каналом взаимодействия преподавателя и обучающегося, которые обмениваются информацией с использованием компьютера или другого цифрового гаджета. Получение профессиональных знаний и осво-

ение практических навыков происходит «здесь и сейчас», в режиме реального времени.

Как указано в статье 16 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации», под электронным обучением понимается организация образовательной деятельности с применением, во-первых, информации, содержащейся в базах данных и используемой при реализации образовательных программ; во-вторых, информационных технологий и технических средств, обеспечивающих её обработку; в-третьих, информационно-телекоммуникационных сетей, обеспечивающих передачу по линиям связи указанной информации и взаимодействие обучающихся и педагогических работников. При этом под дистанционными образовательными технологиями понимаются технологии, реализуемые в основном с применением информационно-телекоммуникационных сетей при опосредованном (на расстоянии) взаимодействии педагогов и обучающихся [16].

Как отмечается рядом авторов, дистанционному обучению свойственны цели, содержание, методы, организационные формы, средства обучения. Оно предусматривает интерактивность между всеми участвующими субъектами, несмотря на то, что реализуется специфическими средствами интернет-технологий или другими средствами [14, с. 17].

В технологическом отношении дистанционное онлайн-обучение представляет собой активное использование разных способов получения студентами новой информации посредством видео и аудио, текста с гиперссылками и инфографики, компьютерной программы и игры, различных цифровых материалов, содержащих основные тезисы и понятия теоретического модуля конкретной учебной дисциплины. В своей работе каждый преподаватель, в зависимости от характера и вида образовательной деятельности, специфики направления и профиля подготовки будущих специалистов, целей и задач учебного курса, формирования определённых компетенций, вправе самостоятельно выстраивать учебный процесс в режиме онлайн с использованием необходимых форм и методов обучения.

Большинство высших учебных заведений беспрепятственно смогли перейти на новый формат преподавания. Студенты также начали адаптироваться к данным реалиям времени, поскольку современное подрастающее поколение является активным пользователем актуальных цифровых технологий. Однако в системе высшего образования есть учебные заведения, для которых передача знаний и навыков дистанционным способом весьма затруднена, а иногда и практически невозможна по причине специфических особенностей подготовки будущих специалистов. К таким учебным заведениям можно отнести так называемые творческие вузы – музыкальные, театральные, художественные и другие. В частности, институты культуры на протяжении долгих лет своего существования выпускают таких специалистов, как мастер сцены, артист и руководитель художественного коллек-

тива, музыкант, вокальный исполнитель, режиссёр, работник учреждения культуры, педагог дополнительного образования и т.д.

Специфика организации педагогического процесса по таким видам творческой деятельности требует максимального присутствия обучающегося на сценической или учебной площадке, постоянной коммуникации в системе «преподаватель – студент – зрительская аудитория». Также залогом успешного освоения будущей профессии в институте культуры является своеобразная творческая атмосфера, здоровый дух соревнования, коллективная работа над проектом. Дополнительные индивидуальные занятия, постоянная работа обучающегося над собой, творческий задор, талант и упорство являются ключевыми векторами развития личности обучающегося в условиях образования художественно-творческой направленности. Ввиду сложившейся ситуации преподаватели совместно со студентами находятся в постоянном поиске оптимальных путей решения проблем по организации продуктивного образовательного процесса в режиме онлайн, который бы соответствовал требованиям, предъявляемым к технологии получения творческой профессии.

В Орловском государственном институте культуры на базе кафедры социально-культурной деятельности реализуется образовательный процесс по направлению подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность», профилям «Социально-культурная анимация и рекреация», «Менеджмент детско-юношеского досуга», «Проектирование социально-культурной деятельности, преподавание специальных дисциплин», «Методика и организация социально-культурной деятельности, преподавание специальных дисциплин». Все обозначенные профили подготовки носят творческий и практико-ориентированный характер. Выпускники кафедры, получившие квалификацию бакалавра социально-культурной сферы, активно владеют знаниями, умениями и навыками в области творческо-производственной, организационно-управленческой, художественно-творческой, научно-методической и проектной деятельности.

Безусловно, студенты, обучающиеся по направлению «Социально-культурная деятельность», также нуждаются в полноценном творческом процессе и организации практических занятий в группе и на сценической площадке. Именно потому временный переход на дистанционное обучение позволил пересмотреть некоторые подходы к осуществлению педагогической деятельности с будущими специалистами социально-культурного профиля. За время работы со студентами в период «первой волны» коронавирусной инфекции в режиме онлайн были организованы и проведены не только учебные занятия с использованием различных форматов электронного обучения, но и актуальные творческие акции. Например, в рамках празднования 75-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне студенты принимали участие в «Бессмертном полке

онлайн», записывали видеосюжеты о родственниках – героях войны, исполняли музыкальные и чтецкие произведения на тему героизма и мужества советского солдата. Результатом дополнительной работы со студентами стал конкурс сценариев анимационно-рекреационных и культурно-досуговых программ, защита социально-культурных проектов и инициатив, конкурс талантов «Творческая сила СКД» и многое другое.

Очередная «волна» коронавирусной инфекции стимулировала профессорско-преподавательский состав кафедры социально-культурной деятельности ОГИК продолжить работу по эффективной организации учебных занятий в режиме онлайн, а также искать новые творческие формы работы со студентами. В частности, нами была предпринята попытка пересмотреть технологию ведения лекции (сопровождающуюся презентацией и комментариями преподавателя, записью конспекта обучающимися) в рамках теоретического курса и получить в результате её освоения студентами новый итог. Помимо обычного ответа обучающегося на вопросы по материалу лекции и анализа дополнительной литературы по изучаемой теме, теоретический материал можно визуализировать. А для того чтобы он стал «видимым», студенты должны использовать приёмы театрализации.

В словаре русского языка С. И. Ожегова термин «театрализовать» понимается как «приспособить или переделать для представления в театре» [10, с. 788]. Советский и российский режиссёр-постановщик массовых представлений А. А. Конович предложил художественно-педагогическую концепцию театрализованного действия. Театрализованное представление он представляет как «организованное массовое действие, в рамках которого организуется аудитория (коллектив, общность), документальный и художественный материал, и эта организация осуществляется по законам драматургии. Театрализованное действие возможно только на основе конкретного события, которое порождает психологическую потребность коллектива (общности) в реализации событийной ситуации» [7, с. 151].

В театрализованном действии, предназначенном для игры на сцене, сценарий как художественное полотно, сотканное из «фактов жизни» и «фактов искусства», становится по-настоящему самостоятельным художественным произведением, выступающим главным инструментом художественно-педагогического воздействия на зрительскую аудиторию. Педагогически ориентированная деятельность, заложенная автором в сценарии театрализованного действия, выстраивается на документальности и художественности, синтетике различных видов искусств, способах активизации участников праздничных форм и событий, приёмах выразительности, способах монтажа того или иного материала.

Специфической особенностью театрализации является «размытие» границы между сценической площадкой и зрительным залом, когда условно «разрушается» четвёртая стена, отделяющая художественный вымысел

от повседневной жизнедеятельности человека. Театрализация активным образом вовлекает массы людей в организованное коллективное действие, в котором наиболее тщательным образом раскрываются интересы человека, удовлетворяются его потребности посредством общения и творческого взаимодействия всех членов группы. Субъект театрализованного действия, будучи наблюдателем и зрителем, становится объектом-«актёром» запланированного сценаристом творческого акта. Такое перемещение в плоскостях театрализованного действия происходит в процессе применения вербальных и физических способов активизации, когда педагогически выстроенная модель поведения реализуется по принципу «пассивность – интерес – потребность – действие».

Советский сценарист и режиссёр массовых праздников, профессор Д. М. Генкин, размышляя о природе театрализации праздничного действия, считал, что театрализация выступает как его организация по законам театра. При этом в основу театрализованного праздничного действия могут быть включены только знаковые, переломные моменты в обществе и природе. Д. М. Генкин утверждал, что «действие становится театрализованным только в том случае, если оно принимает форму диалога, и не только диалога исполнителей между собой, но и диалога исполнителей со зрителями. Зрительская аудитория уже рассматривается не как группа отдельных людей, а как качественно новое образование, коллективная общность. В коллективной общности объединяются отдельные люди или их различные группы на основе совместной психической деятельности, и их объединение может носить постоянный или временный характер» [3, с. 69].

Процесс развития концерта, как зрелищной формы искусства и востребованной творческой программы в условиях культурно-досуговой деятельности, повлиял на широкое распространение понятия «театрализация». Советский режиссёр и исследователь феномена праздничной культуры И. М. Туманов определил театрализованный концерт как «сложную область синтетического искусства, в которой предстают и сочетаются в новом смысле и художественном качестве разные виды и жанры музыкального, драматического, хореографического и изобразительного искусств» [15, с. 87].

Таким образом, театрализовать – значит внести в содержание сценария и ткань сценического действия конкретной творческой программы классические театральные элементы. Метод театрализации является основой воплощения единиц сценической информации по театральным законам. Здесь художественные приёмы режиссёра-постановщика сводятся к единой творческой цели – реализовать полноценное драматургически выстроенное произведение, смоделированное по всем составляющим сценарно-режиссёрского замысла. Театрализация придаёт действию характер неповторимости, творческой индивидуальности и уникальности. Это происходит за счёт использования необходимых средств художественной выразитель-

ности, образности мышления художника-постановщика, организации грамотного светового и цветового решения.

От традиционного иллюстративного действия театрализованная программа отличается набором традиционных элементов сценария: слова, музыки, хореографии, спорта, видеоинсталляции; специфических элементов – воды, техники, животных, окружающего пространства, тематического реквизита и костюмов; иносказательных элементов – гиперболы, литоты, метафоры, аллегории.

Работа над театрализацией лекции носит технологический характер, так как преподавателем выстраивается цепочка необходимых взаимосвязанных и обоснованных действий. Например, лекция, освещающая конкретную педагогическую проблему или явление, подвергается преобразованию в сценарий. Такой сценарий обязательно должен быть выстроен по всем законам классической драматургии, то есть иметь пролог, завязку, развитие действия (по возможности тематические эпизоды), кульминацию, развязку и финал. Сценарий театрализованной лекции содержит конкретную тему, действие подчинено идее и сверхзадаче, конкретной педагогической цели. В сценарии прописываются все необходимые средства художественной выразительности, музыкальный материал, тематические видеоинсталляции, локации (места действия), костюм, реквизит, грим и многое другое. В результате текст лекции адаптируется, становясь ближе к художественному, но при этом смысл и содержание материала не искажаются.

По завершении разработки сценария наступает следующий этап – организация репетиционного процесса театрализованной лекции. Участники получают от автора сценарий, изучают его, готовят необходимые условия для его успешной реализации, выстраивают репетиционный процесс в режиме онлайн, решают все необходимые организационные вопросы.

Важным этапом в работе над реализацией театрализованной лекции является непосредственная видеосъёмка участников. Современные цифровые технологии и возможности интернет-пространства позволяют студентам осуществлять качественную профессиональную видеосъёмку действия, проводить работы по монтажу видеоматериала и звукового контента. Итог коллективной онлайн-работы над театрализацией лекции размещается в интернет-портале образовательной организации, в частности в личном кабинете учебной дисциплины на сервере Moodle.

В качестве активизации интереса студентов к такой форме дистанционного обучения преподавателем может быть организован конкурс на лучшую интерпретацию теоретического материала с использованием приёмов театрализации. Для этого преподаватель самостоятельно разрабатывает основные задания в рамках материала театрализованной лекции и предлагает определённые замыслы для его воплощения. Примеры творческих заданий подобны тематике сценических этюдов, которые не только разви-



вают профессиональные качества сценариста, режиссёра-постановщика, актёрское мастерство и культуру сценического поведения, но и позволяют самостоятельно принимать решения, полагаясь на собственную интуицию, творческое воображение и фантазию. Задания формулируются лаконично и ёмко, с указанием конкретных локаций и приёмов монтажа видеоматериала.

Формулировка таких заданий выглядит следующим образом: тема лекции и соответствующий теоретический материал по плану – событие (факт из жизни, который необходимо осветить и художественно раскрыть) – проблема (конкретное явление или ряд определённых обстоятельств, затрудняющих решение основного события) – характер подачи материала (комедийный, трагедийный, драматический или соответствующий характеру основного события) – исполнители события (главные и второстепенные роли, характеристика ролей, указание определённых актёрских задач) – сценарно-режиссёрский ход-приём (образное движение мысли, направленное на достижение сверхзадачи) – условия монтажа видеоконтента – конечный результат.

Ведущей творческой дисциплиной обучающихся по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность» в Орловском государственном институте культуры является учебная дисциплина «Мастерство аниматора». Данный учебный курс нацелен на теоретическую и практическую подготовку обучающихся к организации и проведению различных анимационных программ и современных форм досуга.

К слову, понятия «анимация», «анимационная деятельность» и «аниматор» занимают ключевые позиции в теории и практике социально-культурной деятельности. Исследователи социально-культурной сферы и культурно-досуговой деятельности находятся в постоянном научном поиске и обосновании дефиниций данных понятий. В современной теории социально-культурной деятельности предлагаются различные подходы к процессу адаптации анимационной деятельности в работе образовательных и культурно-досуговых учреждений, социально-культурные и педагогические условия реализации анимационных технологий в сфере досуга, туризма, дополнительного образования.

Доктор наук, профессор, создатель портала Infed.org М. К. Смит даёт следующее определение понятию «аниматор». По его словам, «аниматором может быть назван любой мастер своего дела, использующий свои таланты и личностные качества, чтобы дать возможность другим сочинять, рисовать, изобретать, творить, а также принимать непосредственное участие в создании разного рода произведений искусства» [18].

В. А. Квартальнов представляет аниматора как «специалиста нового типа в области досуга, способного оказывать влияние на развитие общественных движений и повышение социальной активности граждан, способствовать

усвоению людьми правил здорового образа жизни, протекающего в процессе организации досуговой деятельности, в том числе заботиться об их нравственном здоровье» [6, с. 79].

Аниматоры, считает А. Ю. Андреева, это «квалифицированные специалисты, творчески активные педагоги, отличающиеся наличием в их деятельности доминирующей потребности творчества, которая реализуется путём разработки и использования анимационных программ, развивающих потенциальные возможности детей, их стремление к знаниям, новаторству, творческой активности и профессионализму в выполняемых ими видах деятельности» [1, с. 56].

По мнению исследователя Л. В. Тарасова, «в настоящее время подготовка досуговых аниматоров является приоритетным направлением развития практики социально-культурной анимации, так как имеет под собой более простые и понятные экономические механизмы. Как правило, сегодня работа в индустрии развлечений достойно оплачивается, что и привлекает специалистов» [11, с. 33–34].

Анализ теоретических подходов к определению понятия «аниматор» позволяет заключить, что данная творческая специальность востребована на рынке труда, она подвержена творческой трансформации, так как с расширением возможностей культурно-досуговой сферы параллельно видоизменяется содержание профессиональной программы аниматоров. Такое положение дел в очередной раз доказывает, что профессиональная подготовка будущих аниматоров социально-культурной сферы в вузе культуры требует практико-ориентированного, творчески-созидательного, коммуникативного и компетентностного подходов.

Содержание дисциплины «Мастерство аниматора» включает два модуля – теоретический и практический. Теоретический модуль содержит следующие темы: «Понятие “анимация” и её функции», «Профессиональные качества и навыки аниматора», «Специфика деятельности социального аниматора», «Формы и виды анимационных программ», «Импровизационное начало в психотренинге аниматора», «Психотехнические упражнения и игры аниматора», «Психолого-педагогические основы в работе аниматора» и многие другие. Практический модуль направлен на формирование у обучающихся знаний, умений и навыков сценической речи, техники художественного грима, актёрского мастерства, работы с различной аудиторией, сценарного мастерства и прочего.

Педагогическая работа по курсу «Мастерство аниматора» выстраивается на основе знаний, полученных обучающимися на смежных дисциплинах: «Искусство ведения анимационно-рекреационных программ», «Технология корпоративного досуга», «Сценарное мастерство» и других. При проведении учебных занятий по дисциплине обеспечивается развитие у обучающихся навыков работы в команде, межличностной коммуникации, логичного

принятия решений, лидерских качеств. Занятия проводятся в форме интерактивных лекций, ролевых игр, тренингов, групповых дискуссий, деловых и ролевых игр, мозгового штурма, «круглого стола».

Лекционный материал разрабатывается на основе современных теоретических источников, монографий и учебных пособий И. М. Асановой [2], И. Э. Горюновой [4], А. Д. Жаркова [5], Е. В. Курапиной [8], А. А. Мордасова [9], Е. В. Тараторина [12; 13], Н. Н. Ярошенко [17] и многих других. При подготовке к семинарским занятиям обучающиеся используют дополнительную литературу, материалы из научных журналов, электронных учебных изданий, сборников научно-практических конференций, авторефератов и диссертационных исследований, а также необходимой информацией, официально размещённой на электронных образовательных ресурсах и интернет-ресурсах.

Итоговым аттестационным заданием по учебной дисциплине «Мастерство аниматора» является разработка и защита сценарно-режиссёрской экспликации предложенной творческой формы, а также проведение на сценической площадке анимационно-рекреационной, досуговой и игровой программы. Обязательное условие – это способность взаимодействия со зрительской аудиторией, применение способов активизации интереса зрителя, вовлечение его в непосредственное действие.

Однако в условиях дистанционного обучения такое аттестационное задание не имеет права на существование, поскольку в режиме онлайн невозможно организовать полноценный творческий продукт в тесном контакте с аудиторией «тет-а-тет». В данной ситуации самым оптимальным решением сложившейся проблемы является обращение к творческой форме – театрализации теоретического материала учебного курса.

В рамках обучения по дисциплине «Мастерство аниматора» студентам предлагается ряд тем для изучения теоретического материала посредством организации творческого процесса с использованием приёмов театрализации. Например, сценарий, написанный по материалам лекции на тему «Массовые формы социально-культурной деятельности: содержание понятия», представляет «экстренный выпуск» телевизионных новостей. Основной локацией видеосюжета выступает телевизионная студия, в которой ведущая сообщает о важных событиях (теоретических понятиях лекции). Характер ведения программы – интеллигентный и сдержанный. Сценарно-режиссёрским ходом данной телевизионной передачи выступает телемост, по которому ведущая связывается со специальными корреспондентами (в их роли выступают студенты, коллеги по учебной группе). Каждый корреспондент освещает конкретное событие (определённый вопрос лекции) в характере журналиста, сообщающего «горячие новости» здесь и сейчас. Сценарий телевизионной программы содержит видеозаставки, информативные титры, тематическую видеоинсталляцию.

Теоретический материал лекции, посвящённой рассмотрению средств выразительности массовых форм социально-культурной деятельности, стал основой для разработки сценария театрализованной экскурсии по музею. Главным персонажем видеоролика является гид, который проводит видеозапись экскурсии в формате онлайн. В качестве экспонатов такого музея выступают факты (основные понятия лекции), интерпретирующиеся посредством фотоматериала, подкреплённые графиками, таблицами и рисунками. Сценарно-режиссёрским ходом становится видеодиалог гида с экспертами в конкретной области знаний (проблем, поднимаемых в лекционном материале). Гид отвечает на вопросы виртуальных посетителей экскурсии и дополняет комментарии экспертов.

Следующая тема театрализованной лекции – организационное онлайн-совещание художественного руководителя с членами творческого коллектива. Собрание посвящено рассмотрению процесса использования технологий социально-культурной деятельности в организации и проведении её массовых форм. Художественным и образным решением сценария является видеозвонок с помощью мультиплатформенного приложения для общения через WhatsApp. К онлайн-совещанию посредством видеозвонка подключаются все участники вымышленного творческого коллектива, которые в форме диалога и дискуссии решают актуальные проблемы.

Лекция на тему «Театрализованные корпоративные концерты» трансформируется в сценарий, посвящённый работе современного event-агентства. В данном случае в видеосюжете принимает участие один обучающийся, который исполняет роль менеджера данного учреждения. В агентство обращается клиент, планирующий заказать услуги по организации и проведению театрализованного концерта. Задача сотрудника event-агентства, используя термины, понятия и содержание лекции, убедить заказчика в том, что именно сотрудникам их агентства по силам реализовать творческий проект на достаточно высоком профессиональном уровне. В видеоработе предусмотрено использование документального материала – видеофрагментов концертных выступлений обучающихся.

Сценарий, разработанный на основе лекционного материала о российских государственных праздниках, посвящён проведению международного научного форума. Главный персонаж форума – докладчик, представляющий интересы России. Характер выступления пронизан духом патриотизма, национальной гордостью за историю и культуру своей страны. В ходе выступления докладчик использует мультимедийную презентацию, раскрывающую содержание теоретического материала лекции. Сценарно-режиссёрским ходом выступает диалог в форме «вопрос-ответ». Докладчик беседует с журналистами, представителями периодических изданий, корреспондентами, блогерами.

Тема «Профессиональные праздники» решается в форме творческого экзамена, организованного приёмной комиссией театрального института. Персонажи видеоработы – профессорско-преподавательский состав института, а также абитуриент, желающий поступить на актёрский факультет. Сценарий вступительных испытаний абитуриента выстроен в виде монолога, в котором он повествует об основной проблеме лекции. Выступление абитуриента включает использование необходимого тематического реквизита, костюмов, музыкального оформления. Характер подачи материала различный и зависит от той творческой формы, которая выбрана студентом для донесения основной мысли до членов экзаменационной комиссии. Определённые голосовые интонации, жесты, мимика, движения создают образ человека, желающего непременно стать студентом данного учебного заведения.

Таким образом, представленные примерные темы лекционных занятий по учебной дисциплине «Мастерство аниматора», служат основой для организации полноценного творческого процесса, организованного в условиях дистанционного обучения, благодаря применению различных приёмов театрализации теоретического материала. Данная форма художественно-творческой работы со студентами включает в себя информативно-организационный и режиссёрско-актёрский блоки. В процессе тщательного изучения теоретического лекционного материала, посредством разработки сценария и подготовки видеоработы обучающиеся не только приобретают научные знания по теме лекции и подробно изучают содержание и определения основных понятий учебного курса. Важно то, что в ходе разработки и реализации сценария обучающиеся применяют полученные теоретические сведения на практике. Помимо подготовки сценария и организации удалённого репетиционного процесса, они реализуют себя в различных направлениях творческого проекта.

Театрализованная лекция как инновационная форма работы со студентами, получающими образование в вузе культуры, выступает интерактивной площадкой для реализации творческого потенциала обучающихся, использования в практической деятельности теоретических знаний, развития специальных умений, навыков и формирования компетенций, необходимых для будущей профессиональной деятельности. Неотъемлемым условием при этом является творческое взаимодействие педагогов и обучающихся, а также самих студентов между собой. Такая форма учебно-творческой работы вносит существенный вклад в становление и всестороннее развитие личности специалиста социально-культурной сферы.

### **Список литературы**

1. *Андреева А. Ю.* Технологии социально-культурной анимации как средство патриотического воспитания молодёжи : диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук : 13.00.05 – Теория, методика

- и организация социально-культурной деятельности / Андреева Анжелика Юрьевна. Тамбов, 2009. 145 с.
2. Асанова И. М., Дерябина С. О., Игнатьева В. В. Организация культурно-досуговой деятельности : учебник. 3-е издание. Москва : Академия, 2013. 192 с.
  3. Генкин Д. М. Массовые праздники. Москва : Просвещение, 1975. 140 с.
  4. Горюнова И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений : учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 232 с.
  5. Жарков А. Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности : учебник. Москва : МГУКИ, 2012. 456 с.
  6. Квартальнов В. А. Теоретические основы становления и развития системы непрерывного профессионального образования в сфере туристической деятельности : диссертация на соискание учёной степени доктора педагогических наук : 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования / Квартальнов Валерий Александрович. Москва, 2000. 382 с.
  7. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР. Москва : Высшая школа, 1990. 208 с.
  8. Курапина Е. В. Дискуссионные технологии. Инновация в социально-культурной деятельности : учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. 152 с.
  9. Мордасов А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие. 2-е издание, стереотипное. Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. 128 с.
  10. Ожегов С. И. Словарь русского языка : 7000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. 22-е издание, стереотипное. Москва : Русский язык, 1990.
  11. Тарасов Л. В. Современное состояние изучения социально-культурной анимации в российской педагогической науке: аналитико-библиографический обзор // Актуальные проблемы педагогики. Москва, 2009. С. 33–34.
  12. Тараторин Е. В. Мастерство ведущего корпоративных программ: учебно-методическое пособие. Орёл : Орловский государственный институт культуры, 2019. 246 с.
  13. Тараторин Е. В., курапина Е. В. Организация и проведение массовых форм социально-культурной деятельности : учебно-методическое пособие. Орёл: Горизонт, 2019. 206 с.
  14. Теория и практика дистанционного обучения : учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / Е. С. Полат, М. Ю. Бухаркина, М. В. Моисеева ; под ред. Е. С. Полат. Москва : Академия, 2004. 416 с.
  15. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Москва : Просвещение, 1976. 88 с.
  16. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (ред. от 08.12.2020) (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2021) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/9ab9b85e5291f25d6986b5301ab79c23f0055ca4/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/9ab9b85e5291f25d6986b5301ab79c23f0055ca4/)
  17. Ярошенко Н. Н. Социально-культурная анимация : учебное пособие. Москва : МГУКИ, 2005. 124 с.
  18. Smith K. *Animateurs, animation, learning and change*. Available at: [www.infed.org/animate/b-animat.htm](http://www.infed.org/animate/b-animat.htm)

# ОЦЕНКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ

УДК 378

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-127-132>

## **Мария Евгеньевна ЛОХАНИНА,**

соискатель кафедры педагогики, психологии и философии  
Московского государственного института культуры,  
Химки, Московская область, Россия, e-mail: [ml\\_home@mail.ru](mailto:ml_home@mail.ru)

*Аннотация:* В данной статье разобраны различные методологии оценки профессиональных компетенций педагогов-хореографов в попытке сформировать наиболее актуальную и полноценную иерархию критериев оценки профессионализма преподавателей танцев.

*Ключевые слова:* педагог-хореограф, танцевальное искусство, танец, преподаватель танцев, педагогические компетенции, оценка компетенций педагогов, хореографическое образование, преподавание хореографических дисциплин.

*Для цитирования:* Лоханина М. Е. Оценка профессиональных компетенций у педагогов-хореографов // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 127–132. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-127-132>

## **ASSESSMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCIES AMONG TEACHERS-CHOREOGRAPHERS**

**Maria E. Lokhanina**, PhD Student at the Department of Pedagogy, Psychology and Philosophy, the Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [ml\\_home@mail.ru](mailto:ml_home@mail.ru)

*Abstract:* This article analyzes various methodologies for assessing the professional competence of dance teachers in an attempt to form the most relevant and complete hierarchy of criteria for assessing the professionalism of dance teachers.

*Keywords:* teacher-choreographer, dance art, dance, dance teacher, pedagogical competencies, assessment of teachers' competencies, choreographic education, teaching choreographic disciplines.

*For citation:* Lokhanina M. E. Assessment of professional competencies among teachers-choreographers. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 127–132. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-127-132>

В последние годы, в связи с возрастающим интересом к сфере танцевального искусства благодаря целенаправленным действиям государства, муниципалитетов и бизнеса, растёт и спрос на услуги педагогов-хореографов, но вместе с тем становятся строже требования к их про-

фессиональному уровню. Ю. А. Кившенко отмечает, что, по результатам проведённого им исследования, включавшего опрос потенциальных работодателей для педагогов-хореографов, существует острая «потребность в высокопрофессиональных специалистах», способных привлекать и удерживать учеников, и в связи с этим требуется «анализ и осмысление существующей системы подготовки специалистов» [2, с. 130].

При этом Л. А. Касиманова в работе 2019 года справедливо отмечает, что «исследований, рассматривающих содержание профессиональной подготовки педагогов-хореографов» существует «совсем немного» [1, с. 124]. К тому же на данный момент практически все научные труды, посвящённые оценке профессиональных компетенций и становлению педагогов-хореографов, сфокусированы преимущественно на компетенциях преподавателей классической балетной хореографии или, что реже, народного танца, хотя на данный момент доля этих направлений на общем рынке танцевальных услуг сравнительно невелика. Вдобавок, значимая часть подобных исследований отличается высокой степенью абстракции и порой бывает оторвана от реалий современной танцевальной среды. Между тем наличие творческой, организационной и педагогической составляющих действительно затрудняет осуществление оценки профессиональных компетенций у хореографов-преподавателей (к тому же, как подчёркивает Е. П. Мельникова, «проблема учёта результатов работы педагога-хореографа связана с определением критериев оценки и конечных результатов учебно-воспитательной работы» [3, с. 90]), поэтому данному процессу необходима проработанная научная методологическая база.

В рамках данной статьи мы постараемся рассмотреть профессиональную личность педагога-хореографа и внутри, и вне академической среды, отмечая среди предложенных различными авторами критериев оценки те, которые, на наш взгляд, являются наиболее значимыми при осуществлении практической педагогической деятельности. Но также, разумеется, мы постараемся сформировать собственные методические рекомендации по совершенствованию системы профессиональной подготовки, переподготовки и повышения квалификации педагогов-хореографов. Ведь, как подчёркивают Г. Е. Тауекелова и А. Ж. Орынбай, система образования «должна опираться не только на уже имеющийся педагогический опыт, но и на новые социально-политические задачи общественного развития» и новые актуальные «ценностные культурные смыслы» [4, с. 92], а потому вопрос актуализации методологии оценки был, есть и всегда будет оставаться актуальным.

Таким образом, в рамках данного материала мы проведём анализ предложенных ранее классификаций критериев оценки профессионального уровня педагогов-хореографов, выявим общие закономерности и тенденции и, наконец, постараемся сформировать собственный исчерпывающий



перечень актуальных критериев оценки профессионализма педагогов-хореографов с учётом возможного контекста и специфики работы.

Начнём с рассмотрения уже предложенных другими учёными-исследователями систем оценки профессиональных компетенций у педагогов-хореографов. Так, Т. А. Филановская предлагает следующую классификацию компетенций педагогов-хореографов [7, с. 147]: универсальные компетенции (которые включают в себя культурно-художественные, социально-художественные и личностно-художественные компетенции) и компетенции профессиональные, а именно – художественно-исполнительские и художественно-педагогические. Автор не случайно включает художественную составляющую в название каждой из подкатегорий, отмечая, что «художественная компетенция выполняет системообразующую роль в структуре компетентной модели специалиста в сфере хореографического образования», подразумевая под ней «способность и готовность личности интегративно познавать, преобразовывать и ценностно оценивать и реальный мир, и мир искусства через призму художественно-эстетических координат» [7, с. 146].

Стоит также согласиться с Ю. А. Кившенко, утверждающей, что в современном хореографическом образовании «требуется интеграция двух видов подготовки (профессионально-педагогической и профессионально-специальной)» [2, с. 130], в которые обязательно должны входить методики формирования индивидуального почерка хореографа, что поможет сделать более уникальными и современными навыки их учеников и созданные ими постановки, в чём остро нуждаются традиционные танцевальные направления, такие как народная хореография.

Рассуждая о личности педагога-хореографа, Е. П. Мельникова отмечает, что, помимо обучения тем или иным программным танцевальным элементам, педагог-хореограф также исполняет роль «хранителя танцевальной культуры, традиций и мастерства», а потому он должен обладать «высокой общей культурой», а также располагать познаниями и практическими навыками в сферах психологии, организации, должен уметь стимулировать учеников к проявлению инициативы и самостоятельности, а также быть человеком, «фанатически преданным хореографическому искусству». Однако, на наш взгляд, поскольку последний критерий в наименьшей степени измерим путём не только количественного, но и даже качественного анализа и может иметь различную степень проявленности ввиду особенностей личностных и поведенческих характеристик (темперамента, коммуникативных навыков, открытости), он определённо не может относиться к основным.

А. Ж. Орынбай и Г. Е. Тауекелова, в свою очередь, отмечают, что профессиональные компетенции педагогов-хореографов представляет собой синтез знаний (психолого-педагогических, общеобразовательных, специ-

ально-предметных), умений (профессионально-педагогических, специальных, самообразовательных) и навыков творческой педагогической деятельности [4, с. 93]. Участницы данного исследовательского тандема также подчёркивают значимость «комбинаторных» навыков педагогов-хореографов, позволяющих преподавателям танцев легко оперировать элементами композиции танца, а также значимость «сформированной профессиональной рефлексии», которая позволяет педагогу переоценить свою деятельность в прошлом с целью повышения профессионального уровня [4, с. 94].

М. Н. Юрьева и Л. Н. Макарова сформировали достаточно целостную структуру компетенций выпускников, разделяя их на профессиональные и универсальные [9, с. 110]. Профессиональные компетенции, по их версии, включают в себя общие и специализированные навыки, такие как навык творческого исполнителя, художественного критика, репетитора, исследователя, двигательного терапевта, а также организационные и управленческие навыки и некоторые другие. Универсальные же компетенции, в свою очередь, включают в себя наличие общекультурных, общенаучных, социально-личностных и инструментальных навыков. Впрочем, в связи с преимущественно практическим характером деятельности большинства педагогов-хореографов, в особенности тех из них, кто не связан с высокой академической средой, на наш взгляд, наличие сильных исследовательских навыков для педагога-хореографа не является обязательным – и они нужны в той степени, в которой позволяют педагогу вносить разнообразие в учебную программу и совершенствовать свою методологию преподавания.

Нельзя не отметить, что во всех исследованиях, посвящённых оценке профессиональных компетенций у педагогов-хореографов, одним из дискуссионных вопросов является соотношение значимости наличия глубоких теоретических знаний и практико-ориентированных навыков. Так, Ю. В. Стюарт отмечает тенденцию к взаимной интеграции хореографических, культурологических и педагогических дисциплин, позитивно оценивая создание «практико-ориентированной модели художественно-эстетической компетенции будущих хореографов», в состав которой включает «целевые, организационно-исполнительские, содержательные, технологические и результативные компоненты» [6, с. 102]. Она также предлагает оценивать компетенции педагогов-хореографов с точки зрения выполняемых ими задач – когнитивных, коммуникативных, перцептивных (нацеленные на развитие сосредоточенности, концентрации внимания и цельности восприятия) и креативных художественно-эстетические задач [6, с. 103].

А. У. Шукирова предлагает более простую классификацию [8, с. 157] профессиональных компетенций педагога-хореографа, а именно – твор-

ческая деятельность (работа в качестве балетмейстера и хореографа-постановщика), организационно-творческая деятельность (работа в руководителя танцевального коллектива) и непосредственно педагогическая деятельность. Стоит отметить, что, несмотря на очевидное несовершенство данной классификации (например, опускается роль педагога-хореографа как непосредственного танцевального исполнителя, что является явным упущением ввиду существования формата обучения «Professional + Amateur», в рамках которого педагог совмещает функции преподавателя, хореографа и одного из непосредственных исполнителей в танцевальной паре вместе с учеником), её очевидным достоинством является подчёркивание роли педагога-хореографа как руководителя коллектива, что весьма характерно для небольших спортивно-балльных и эстрадных коллективов, в особенности в регионах.

Итак, рассмотрев и подвергнув критическому осмыслению наиболее примечательные системы оценки профессиональных компетенций педагогов-хореографов, мы готовы предложить собственную структуру оценки профессиональных компетенций хореографов, которая будет включать:

- собственное исполнительское мастерство;
- навыки комбинации и составления учебных и сценических хореографических связей;
- мастерство постановщика целостных танцевально-музыкальных номеров, спектаклей и шоу-программ;
- педагогические навыки, понимание методологии и психологии работы с учениками различного уровня мастерства, возраста и характера;
- организационные и управленческие навыки;
- культурологические знания и навыки;
- навыки рефлексии и критического мышления;
- прочие знания и навыки.

В завершение данного исследования хотелось бы вновь подчеркнуть, что критерии оценки профессиональных компетенций педагогов-хореографов «предъявляются меняющимися социокультурными условиями» [1, с. 153], а потому ни одна научная классификация, сколь хороша бы она ни была, не может оставаться константой. Нельзя не согласиться с мнением А. А. Бондаренко и А. В. Палилей о том, что «формирование и развитие специалистов, поиск новых подходов к профессиональной подготовке педагогов-хореографов» являются «актуальной задачей высшей школы», в основе решения которой должна лежать «не только передача необходимых знаний, умений и навыков, а прежде всего, воспитание профессионала, понимающего назревшие проблемы практики и способного их решать» [5, с. 210].

Представителям системы образования, самим педагогам-хореографам, их наставникам и работодателям необходимо чутко прислушиваться

к культурным, поведенческим и иным изменениям в общественных настроениях, чтобы знания и навыки педагогов-хореографов максимально соответствовали запросу со стороны конечных «получателей» танцевальных услуг – учеников хореографических программ и зрителей танцевальных представлений, и в конечном счёте общий средний уровень профессионализма педагогов-хореографов способствовал бы дальнейшему развитию и популяризации танцевальной культуры.

### Список литературы

1. *Касиманова Л. А.* Культуросообразность содержания современной профессиональной подготовки педагогов-хореографов // *Человек и образование.* 2019. С. 121–126.
2. *Кившенко Ю. А.* Средства подготовки педагогов-хореографов // *Вестник Самарского государственного университета.* 2008. № 5/1 (64). С. 127–131.
3. *Мельникова Е. П.* Требования к педагогической деятельности педагога-хореографа на современном этапе образования в высших учебных заведениях культуры и искусства // *Международный научно-исследовательский журнал.* 2019. № 1 (79). С. 90–93.
4. *Орынбай А. Ж., Таукелова Г. Е.* Критерии и показатели профессионально-творческого становления будущих педагогов-хореографов // *Современное педагогическое образование.* 2019. № 6. С. 92–96.
5. *Палилей А. В., Бондаренко А. А.* Процесс формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к практической деятельности // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.* 2017. № 39. С. 210–216.
6. *Стюарт Ю. В.* Педагогическая траектория формирования художественно-эстетической компетенции будущих хореографов // *Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.* 2015. С. 98–108.
7. *Филановская Т. А.* Структура компетентностной модели будущего педагога-хореографа // *Высшее образование в России.* 2010. № 11. С. 144–149.
8. *Шукирова А. У.* Профессиональное становление специалиста – педагога хореографии // *Евразийский Союз Учёных.* 2015. № 5 (14). С. 156–158.
9. *Юрьева М. Н., Макарова Л. Н.* Повышение квалификации педагога-хореографа: компетентность и развитие // *Вестник Тамбовского университета.* 2011. № 12 (104). С. 108–113.

# ЧТЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

УДК 028-053.6

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-133-141>

## **Елена Андреевна КОЛОСОВА,**

кандидат социологических наук, доцент, заведующая отделом социологии, психологии и педагогики детского чтения Российской государственной детской библиотеки, Москва, Россия, *SPIN: 7869-0324, ID: 57202980926, ORCID: 0000-0003-1183-0766, e-mail: the\_shmiga@mail.ru*

## **Александра Викторовна БЕРЕЗИНА,**

кандидат психологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела социологии, психологии и педагогики детского чтения Российской государственной детской библиотеки, Москва, Россия, *SPIN 1965-2068, ID 273794; ORCID 0000-0002-2923-8966, e-mail: berezina.75@mail.ru*

*Аннотация:* В статье представлены результаты всероссийских и межрегиональных социологических, психологических и комплексных исследований гендерных различий в чтении детей и подростков, проведённых специалистами Российской государственной детской библиотеки за последние десять лет. Данные исследования показали отличия в предпочтении практик чтения девочек, которые больше включены в процесс воспроизводства управляемых практик, и мальчиков, проявляющих активность в осуществлении свободных практик чтения. Особый акцент в проведённых исследованиях был сделан на изучении мотивов чтения подростков (выявлены гендерные различия в отношении к чтению в целом, в структуре мотивации чтения подростков-девочек и подростков-мальчиков), в определении гендерных различий в репертуаре чтения подростков разного пола и предпочтений в выборе персонажа и его качеств (представлены сами предпочитаемые качества и проанализированы возможные причины появления гендерно неспецифических качеств в предпочтениях девочек и мальчиков). Приведённые данные в целом говорят о том, что девочки читают больше и разнообразнее, однако на данный момент остаётся открытым вопрос, чем обусловлены данные различия, возможны ли изменения, если взрослыми будут транслироваться другие стереотипы, другое отношение к чтению и применяться другие практики приобщения к чтению, основанные на понимании гендерных особенностей подростков-читателей.

*Ключевые слова:* чтение, подростки-читатели, практики чтения, мотивация чтения, мотивы чтения девочек-подростков, мотивы чтения мальчиков-подростков, репертуар чтения.

*Для цитирования:* Колосова Е. А., Березина А. В. Чтение современных российских детей и подростков: гендерный аспект // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 133–141. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-133-141>

## READING OF MODERN RUSSIAN CHILDREN AND ADOLESCENTS: GENDER ASPECT

**Elena A. Kolosova**, PhD in Social Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Sociology, Psychology and Pedagogy of Children's Reading, the Russian State Children's Library, Moscow, Russia, SPIN: 7869-0324, ID: 57202980926, ORCID: 0000-0003-1183-0766, e-mail: the\_shmiga@mail.ru

**Alexandra V. Berezina**, PhD in Psychology, Associate Professor, Leading Researcher of the Department of Sociology, Psychology and Pedagogy of Children's Reading, the Russian State Children's Library, Moscow, Russia, SPIN 1965-2068, ID 273794; ORCID 0000-0002-2923-8966, e-mail: berezina.75@mail.ru

*Abstract:* Article presents the results of all-Russian and interregional sociological, psychological and complex studies of gender differences in the reading of children and adolescents, carried out by specialists of the Russian State Children's Library over the past ten years. The studies have shown differences in the preference of reading practices for girls that are more involved in the process of reproduction of guided practices and boys that are active in the implementation of free reading practices. A special emphasis in the studies was placed on the study of the reading motives of adolescents (gender differences in attitudes towards reading in general, the structure of reading motivation for adolescent girls and adolescent boys were revealed), determining gender differences in the reading repertoire of adolescents of different gender and preferences in choosing a character, and its qualities (the preferred qualities themselves are presented and possible reasons for the appearance of gender-nonspecific qualities in the preferences of girls and boys are analyzed). The above data generally indicate that girls read more and more diversely, however, at the moment, the question remains, what causes these differences, whether changes are possible if adults broadcast other stereotypes, different attitude to reading and other practices of introducing reading, based on an understanding of the gender characteristics of adolescent readers.

*Keywords:* reading, adolescent readers, reading practices, reading motivation, reading motives for adolescent girls, reading motives for adolescent boys, reading repertoire.

*For citation:* Kolosova E. A., Berezina A. V. Reading of modern Russian children and adolescents: gender aspect. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 3 (42), pp. 133–141. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-133-141>

Последние несколько десятилетий социологи и психологи много внимания уделяют изучению тех причин, факторов, которые лежат в основе различий в поведении мужчин и женщин, мальчиков и девочек. В настоящее время большинство учёных склоняется к тому, что гендерные различия обусловлены в большей степени культурой и социализацией, чем врождёнными различиями между мужчинами и женщинами [3]. Многочисленные исследования по гендеру показывают, что уже в раннем детстве родительские ожидания формируют значительную разницу в поведении детей, поскольку от мальчиков ждут совсем других установок и поведения, нежели от девочек [9].

В исследованиях детского и подросткового чтения в России, как правило, присутствует тематика гендерных особенностей чтения. Так, гендерные различия в воспроизводстве читательских практик современными младшими школьниками были зафиксированы ещё в 2011 году [6], и обнаруженные тенденции сохраняются и сегодня. Чтение книг в детской среде остаётся «женским» занятием, так же как и во взрослом сообществе. Данные исследований 2011 и 2013 годов свидетельствуют, что мальчики читают меньше книг в месяц, чем девочки, и в два раза реже читают на каникулах [5].

Мальчики младшего школьного возраста предпочитают самообразовательное чтение, выбирая книги не по школьной программе, а те, что приносят удовольствие. Девочки больше включены в процесс воспроизводства образовательных управляемых практик: это – чтение книг по школьной программе, обсуждение книг с преподавателями, следование советам учителей, фиксация собственных мыслей о прочитанном по просьбе учителя.

Соответствующие гендерные различия зафиксированы нами и в чтении подростков. Так, данные исследования, проведённого А. В. Березиной в 2019 году [2], в котором приняли участие подростки из более чем 10 регионов России (Архангельска, Волгограда, Калининграда, Республики Крым, Махачкалы, Москвы, Орла, Томска, Хабаровска, Челябинска, Чебоксар, Ярославля и некоторых других), позволили сравнить мотивацию чтения подростков разного пола. Опрос проводился среди подростков 11–15 лет. В нём приняли участие 1 430 респондентов, в основном посетители библиотек – 90%.

Мотивация чтения объясняет целенаправленность действия, организованность и устойчивость целостной деятельности, направленной на достижение определённой цели. Под мотивом чтения понимается то, что побуждает человека обращаться к книге, к чтению. При этом чтение может иметь различный психологический смысл для читателя:

- отвечать потребности в получении эстетического, эмоционального и интеллектуального удовольствия от самого процесса чтения;
- служить средством достижения других целей (мотивом, заставляющим читать, является другая цель).

Первую группу можно назвать внутренними мотивами чтения, вторую – внешними.

Одним из вопросов анкеты, на который должны были ответить подростки, был «Я читаю (не читаю), потому что...»). Все ответы подростков были разделены на группы с использованием метода семантического анализа. Результаты представлены в таблице 1.

Мы можем видеть некоторые гендерные различия в мотивации чтения девочек и мальчиков.

Таблица 1. Мотивы чтения у подростков, в % от ответивших

Продолжи предложение: Я читаю, потому что	Общее %	Девочки %	Мальчики %
<b>Мотив пользы</b>	22	<b>24</b>	18
<b>Мотив развлечения</b>	13	<b>14</b>	11
<b>Мотив принуждения</b>	11	6	<b>16</b>
<b>Социальный мотив (модно, нужно)</b>	6	4	<b>8</b>
<b>Личностный (внутренний) мотив</b>	6	<b>8</b>	4
<b>Эскапизм</b>	4	<b>6</b>	1
<b>Несформированная читательская мотивация</b>	33	31	35
<b>Нет ответа</b>	2	1	2
<b>Не любят читать</b>	10	7	<b>13</b>

**Внутренний**, личностный мотив чтения у девочек проявляется в два раза чаще, чем у мальчиков (8% против 4%). По крайней мере, в этом возрасте они больше склонны размышлять над прочитанным, больше стремятся к идентификации с героем, и, возможно, у них это лучше получается. Однако, возможно, это связано с тем, что в этом возрасте девочки лучше, чем мальчики умеют выражать свои мысли, формулировать их. С другой стороны, девочки могли быть более заинтересованы в том, чтобы отвечать на вопросы анкеты, а мальчики отнеслись к ней более формально.

Если говорить о внешних мотивах чтения, у девочек больше выражен **мотив пользы** (24% против 18%): чтение для девочек чаще, чем для мальчиков, является средством развития кругозора, мышления, получения хороших отметок, поступления в вуз и т.д. Возможно, девочки действительно более утилитарно смотрят на процесс чтения, чем мальчики, но такое отношение может быть связано и с тем, что таким образом к чтению относятся взрослые [7], а девочки более послушны и внушаемы, больше принимают то, что им говорят родители и учителя. Соответственно, часто слыша от родителей о пользе чтения для развития каких-либо когнитивных навыков, способностей, они с этим соглашались и транслируют в своих ответах. Также девочкам более свойственен **мотив развлечения** (14% против 11% у мальчиков): книги для них в большей степени являются источником для отдыха, радости, игры. Мальчики меньше видят возможности развлекаться, читая книги. Отвечая на во-



просы анкеты, мальчики чаще говорили о том, что не читают, потому что есть другие возможности для проведения досуга: компьютерные игры, спорт и т.д. Девочки чаще стремятся убежать в книги, для мальчиков это почти не характерно. Таким образом, **мотив эскапизма** также больше характерен для девочек (6% против 1%).

В ответах мальчиков чаще звучал **мотив принуждения** (16% против 6%). Возможно, они его более остро переживают или родителям и учителям действительно чаще приходится заставлять мальчиков читать. Но что интересно, у мальчиков оказался также более выражен и **социальный мотив** (8% против 4%). Мальчикам, более чем девочкам, важно понимать, что, читая, они занимаются какой-то признаваемой сверстниками или взрослыми деятельностью, отвечают социальным требованиям, моде и т.д. Также мальчики почти в два раза чаще, чем девочки, отвечали, что они **не любят читать** (13% против 7%). Возможно, это действительно так, но мы не исключаем и той вероятности, что мальчики просто были более честны в ответах на вопросы или скрывали свой интерес к чтению, так как в среде мальчиков-подростков чтение не является гендерно одобряемым поведением. В некоторой степени это подтверждается исследованиями, результаты которых приводятся ниже.

Новые практики детского чтения в образовании в большей степени пользуются популярностью среди читающих девочек, тогда как мальчики больше ориентированы на новые досуговые практики (онлайн-игры). Девочки чаще используют Интернет и электронные средства для чтения и образования, тогда как мальчики предпочитают «развлекательный» Интернет [4].

Гендерные различия также прослеживаются в выбираемом репертуаре чтения книг. Фантастику и фэнтези предпочитают и мальчики, и девочки. Девочки немного больше, чем мальчики, любят «весёлые» книги, приключения и «ужастики». Они в целом читают больше, чем мальчики, поэтому неудивительно, что они выбирают больше книг разных жанров. В сравнении с мальчиками, девочки, скорее, ориентированы на чтение художественной литературы. Они читают и зарубежную, и русскую классику. Девочек почти в три раза больше, чем мальчиков, интересуют книги о сверстниках и о дружбе (32% против 9%). Так, они уже в раннем подростковом возрасте интересуются взаимоотношениями людей и читают книги по психологии. И уже в этом возрасте их интересуют «книги о любви» (38% ответивших), тогда как мальчиков они не интересуют (6%). «Модные романы» предпочитают 18% девочек и лишь 1% мальчиков. Однако «книги о войне» понравились 39% мальчиков и лишь 9% девочек [8].

Что больше привлекает подростков в книге: сюжет или герой? Какие персонажи художественных произведений интересны подросткам? И существуют ли здесь гендерные различия?

Результаты исследования 2018 года, проведённого на выборке из 115 подростков в возрасте от 11 до 14 лет из трёх городов (Москва, Самара и Липецк), показывают, что некоторые гендерные различия есть и здесь [1].

Как показал опрос, для девочек больше важен герой, его качества, а для мальчиков – сюжет (динамичность, насыщенность и т.д.).

Девочки выбирают книги, где героями могут быть и мальчики (45%), и девочки (45%), и животные (10%). Мальчики в своих ответах на вопросы анкеты чаще указывали те книги, в которых фигурируют мужские персонажи (80%).

Какие же качества героя важны для подростков? Большинство девочек называет такие качества, как *доброта, смелость и целеустремлённость*. Как видим, наряду с традиционно определяемым как «женское» качеством (добротой), девочкам важны и качества, которые традиционно приписываются мужчинам (смелость и целеустремлённость).

Для мальчиков оказались важны такие качества, как *бесстрашие, целеустремлённость, дружелюбность, изобретательность, смекалка и ум*. Достаточно неожиданно выделение мальчиками-подростками такого качества, как «дружелюбность», которое привычно ожидать от девочек. Возможно, это связано с тем, что современное общество не так сильно требует от мальчиков активности и агрессивности в достижении своих целей, а больше ориентирует их на умение договариваться, сотрудничать и т.д.

Отметим, что во многом репертуар чтения детей и подростков формируется издателями, которые уже опубликовали много серий «книг для девочек» и «книг для мальчиков». Количество этой литературы постепенно возрастает. Специалисты библиотек отмечают, что издатели в некоторой степени спекулируют на половозрастных особенностях подростков и далеко не всегда в таких сериях предлагают новые, высокохудожественные книги [5].

В целом общие тенденции относительно гендерных особенностей чтения детей и подростков, отмеченные нами на основе социологических, психологических и комплексных исследований детского чтения, проведённых в Российской государственной детской библиотеке за период с 2011 по 2019 год, остаются неизменными. Увеличивается доля «электронного чтения» детей и подростков, но различия между чтением девочек и мальчиков во многом сохраняются.

Интересными нам показались различия, обнаруженными в ходе нового исследования, проведённого социологами Российской государственной детской библиотеки в 2021 году, в котором приняли участие 2 472 подростка от 12 до 14 лет из более 70 регионов. В анкете задавался вопрос относительно выбора формата чтения. Полученные результаты свидетельствуют о разнице в выборе формата чтения. Так, девочки, тради-

ционно являясь более активными читателями, показывают стабильно высокие результаты и в выборе бумажных книг, и в выборе аудиокниг. При этом сильных различий при выборе электронных книг не наблюдается, однако именно в этом формате чуть больше положительных ответов дали мальчики.

Вариант ответа «никакие книги не читаю, не люблю читать» выбрали в два раза больше мальчики-респонденты, чем девочки. Результаты представлены в таблице 2.

**Таблица 2. Форматы чтения у подростков, в % от ответивших**

<b>Какие книги вы предпочитаете?</b>	<b>женский</b>	<b>мужской</b>
бумажные	64,6	35,4
электронные	47,7	52,2
аудиокниги	62,3	37,7
читаю в разных форматах	60,9	39
никакие, не люблю читать	33,3	66,7

Некоторые отличия можно отметить и при выборе жанров литературы. Так, мальчики гораздо активнее выбирают фантастику (43,9% против 34%), детективы (34,2% против 23,9%) и ужасы, хоррор, триллер (30% против 15,2%), тогда как девочки выбирают русскую классику (30% против 22,8%), современную отечественную прозу (28,3% против 21,5%). При этом книги жанра фэнтези, комиксы и графические романы, современную зарубежную прозу, научно-популярную литературу, зарубежную классику выбирают примерно равные доли мальчиков и девочек. Полностью результаты представлены в таблице 3.

**Таблица 3. Жанрово-тематические предпочтения подростков, в % от ответивших**

<b>Жанр</b>	<b>Мальчики</b>	<b>Девочки</b>
фантастику	<b>43,9</b>	<b>34</b>
фэнтези	39	37,4
детективы	<b>34,2</b>	<b>23,9</b>
ужасы, хоррор, триллеры	<b>30</b>	<b>15,2</b>
комиксы (манга), графические новеллы	23,2	19,4

Жанр	Мальчики	Девочки
русскую классику	22,8	30
современную отечественную прозу	21,5	28,3
энциклопедическую литературу	19,5	16
журналы, газеты	15,2	15
современную зарубежную прозу	15,1	18,3
научно-популярную литературу	14,1	11,1
зарубежную классику	12,6	14,7
поэзию	7,8	10,5
историческую беллетристику	5,4	3,7
биографии известных людей, мемуары	4,2	3,6
любовные романы	1,6	10,3

Таким образом, наши исследования показывают, что в частоте, репертуаре, форматах и мотивации чтения детей и подростков существуют некоторые гендерные особенности. Девочки в целом читают больше, разнообразнее, глубже погружаясь в чтение, больше видят в чтении для себя как пользы, так и внутренней необходимости.

Однако не исключено, что данные различия обусловлены культурными стереотипами и отношением к чтению взрослых, которые и транслируют их детям. И при большем внимании со стороны взрослых к гендерным особенностям детей и подростков, изменении практик чтения и адекватном подборе репертуара книг существует вероятность того, что и мальчики смогут стать более заинтересованы в чтении.

### Список литературы

1. Березина А. В. К проблеме подросткового чтения // Библиотечные социологи, психологи и педагоги представляют: программы, методики, исследования. Вып. 6 / Российская государственная детская библиотека. Москва, 2020. С. 16–28.
2. Березина А. В. Чтение современных российских подростков: мотивационный аспект // Психология обучения. 2021. № 3. С. 101–109.
3. Берн Ш. Гендерная психология: законы мужского и женского поведения / [пер.: С. Рысев и др.]. Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2007. 318 с. : ил.

4. Губанова А. Ю. Интернет для детей: специфика аудитории и требования к контенту : монография / ред. Е. А. Колосова, Е. Н. Тимошкина. Москва, 2018. 95 с.
5. Детское чтение в России / Российская государственная детская библиотека ; авт.-сост. М. А. Веденяпина, О. П. Мезенцева, Е. А. Колосова и др. ; ред. Е. А. Армадерова, Л. Н. Косенко, М. В. Карданова. Москва, 2014. 115 с.
6. Колосова Е. А. Практики детского чтения: результаты комплексного исследования / Министерство культуры Российской Федерации, Федеральное государственное учреждение культуры «Российская государственная детская библиотека». Москва, 2011. 117 с. : ил.
7. Малахова Н. Г. Родители как руководители детского чтения // Психолог в детской библиотеке. Выпуск 4. Ребёнок и чтение. Москва, 2004. С. 15–36.
8. Чтение московских подростков в реальной и электронной среде. Материалы социологического исследования / сост. В. П. Чудинова. Москва, 2012.
9. Чудинова В. П. Чтение детей и подростков в зеркале гендерной социологии / Российская государственная детская библиотека ; ред. Е. А. Колосова. Москва, 2015. 93 с.

# УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

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

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

## Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.

2. Объём статьи не должен превышать 15–16 тыс. печатных знаков, включая пробелы, но не более 20 тыс. знаков, включая пробелы.

3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (один абзац 100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках;

б) сведения об авторе: ФИО полностью, на русском и английском языках (на английском языке ФИО авторов представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, желательно использовать систему транслитерации по стандарту BSI (British Standards Institution), место учебы и работы, занимаемая должность, контактный телефон (желательно и мобильный), электронный адрес;

в) рецензия научного руководителя и рекомендация кафедры, где выполняется работа, на бланке учреждения, с заверенной подписью (к статье на соискание докторской степени необходимо представить 2 рецензии специалистов в данной области).

5. Статьи принимаются в двух экземплярах – печатном и электронном. Распечатанный на бумаге текст должен быть идентичен тексту электронного варианта.

\*\*\*

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

# **DEAR AUTHORS!**

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

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

## **Requirements for publishing**

1. The text is typed in the Microsoft Office Word, font – Times New Roman, size 14, spacing – 1,5.

2. The scope of article should not exceed 15–16 thousand printed characters, including spaces, but no more than 20 thousand characters, including spaces.

3. References should be located at the end of the article in the alphabetical order, bibliographic descriptions in the list should be drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article should be given in brackets.

4. You should add to the article:

a) the abstract (one paragraph of 100–250 words) in English and Russian, as well as keywords to an article in the Russian and English languages;

b) information about the author: full name, in the Russian and English languages (English name of the authors should be represented in accordance with one of the accepted international system of transliteration, it is desirable to use either the International Standard BSI (British Standards Institution), place of study and work, position, telephone number (preferably a mobile), e-mail;

c) review and recommendations of the supervisor of the Department where the work is performed in a form of the institution with certified signature; 2 reviews from the specialists in the certain filed should be added to the article for a reward of Doctorate.

5. Articles are accepted in two copies – printed and electronic. The printed text on the paper must be identical to the text of the electronic version.

\*\*\*

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

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

- 24.00.01 – Theory and history of culture (Cultural Studies),
- 24.00.01 – Theory and history of culture (Philosophical Sciences),
- 10.01.01 – Russian literature (Philological Sciences),
- 10.01.08 – Theory of literature. Textology (Philological Sciences),
- 13.00.01 – General pedagogy, history of pedagogy and education (Pedagogical Sciences),
- 13.00.05 – Theory, methods and organization of social and cultural activity (Pedagogical Sciences),
- 13.00.08 – Theory and methods of professional education (Pedagogical Sciences)

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

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

**CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL**

**UZHANKOV Aleksandr Nikolaevich,**

Full Doctor of Philology, Professor, Vice Rector for Research of the Moscow State Institute of Culture,  
Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

**EDITORIAL COUNCIL**

DEPUTY EDITOR

**I. A. Esaulov,** Full Doctor of Philology, Professor

DEPUTY EDITOR

**N. N. Yarosnenko,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

EXECUTIVE EDITOR

**L. N. Voevodina,** Full Doctor of Philosophy, Professor

**EDITORIAL BOARD**

**A. O. Arakelova,** Full Doctor of Arts Criticism, Professor,  
Honored Worker of the Culture of the Russian Federation

**O. N. Astafieva,** Full Doctor of Philosophy, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

**N. P. Vidmarovich,** Full Doctor of Philology, Professor (Croatia)

**E. E. Drobysheva,** Full Doctor of Philosophy, Professor (St. Petersburg)

**V. A. Esakov,** Full Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,  
Honored worker of the General Education of the Russian Federation

**L. S. Zorilova,** Full Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

**I. I. Irkhen,** Full Doctor of Cultural Studies, Professor (St. Petersburg)

**V. V. Lepakhin,** Full Doctor of Philology, Professor (Hungary)

**R. A. Litvak,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation (Chelyabinsk)

**L. S. Maykovskaya,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

**V. V. Milkov,** Full Doctor of Philosophy

**V. V. Motorin,** Full Doctor of Philology, Professor (Novgorod)

**N. I. Nezhnets,** Full Doctor of Philosophy, Professor

**E. Yu. Streltsova,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

**L. A. Sugay,** Full Doctor of Philology, Professor (Slovakia)

**E. A. Fedorova,** Full Doctor of Philology, Professor (Yaroslavl)

**D. V. Shamsutdinova,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored worker of science of the Republic of Tatarstan (Kazan)

**N. V. Sharkovskaya,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor