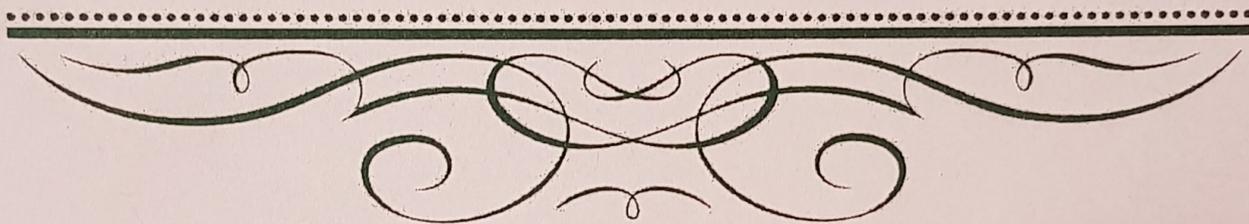


СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ – 2018



Улан-Удэ
2019

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «ВОСТОЧНО-СИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ-2018

Сборник статей студентов

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2019

УДК 008
ББК 71+77+79+74.480.278
С 88

Утверждено
редакционно-издательским Советом
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры»

Ответственный редактор

Цыремпилова И. С., д.и.н., профессор, и. о. проректора по научной работе

Редакционная коллегия:

Будаева С. Б., к.фарм.н., доцент, Решетникова Т. М., ст.преп.,
Ринчинова Ю.С., к.социол.н., доцент

С 88 Студенческая наука в вузе культуры – 2018 : сборник статей студентов / ответственный редактор И. С. Цыремпилова. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2019. – 100 с.
ISBN 978-5-89610-292-2

В сборнике представлены статьи студентов ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», принимавших участие в научно-практической конференции «День студенческой науки и творчества – 2018». Все исследования посвящены актуальным проблемам в области культуры и искусства. Статьи сгруппированы в следующие разделы: «Традиции и инновации в сфере культуры и искусств», «Проблемы изучения и сохранения историко-культурного наследия», «Социально-культурное и экономическое развитие региона». Сборник адресован преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также специалистам, занимающимся изучением проблем истории и современного состояния культуры и искусства.

УДК 008
ББК 71+77+79+74.480.278

ISBN 978-5-89610-292-2

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», 2019.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ	6
Андриевская Т. А. ЗВУКОВОЙ МИР ЙОХАННЕСА БРАМСА: ГАРМОНИЧЕСКИЕ ШТУДИИ	6
Андриевская Т. А. ЖАНРЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЕВРОПЫ: ИНТЕРМЕЦЦО	13
Амгаланова А. А. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЦЕННОСТЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОЙ БУРЯТСКОЙ КУЛЬТУРЫ)	15
Гадецкая К. С. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОДУЛЬНОГО МЕТОДА В ПРОЕКТАХ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА	18
Дубданова Д. Б. ЗЛОЙ ИЛИ ДОБРЫЙ ГЕНИЙ СТЕНЛИ КУБРИКА. ЭКРАНИЗАЦИЯ РОМАНА ЭНТОНИ БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»	20
Исаков А. В. ИГРА С ПЕРСОНАЖАМИ В СТИШКАХ-«ПИРОЖКАХ»	23
Керганд Н. С. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО Ц. ДОНА	26
Коковина Н. С. ВОСПИТАНИЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ АРТИСТОВ ТЕАТРА О. П. ТАБАКОВА	27
Кокорина В. А. ПРИБЛИЖАЯ НОВЫЙ МИР К СТАРОМУ. ТЕМА КОЧЕВНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ БАИРА ДУГАРОВА	29
Кухтина Е. Р. ФИЛОСОФИЯ ТЕАТРА ПЕТРА ФОМЕНКО	31
Овсиенко Е. А. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ	33
Ооржак А. А. К ВОПРОСУ О ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ВВЕДЕНИЯ КУРСА «ОСНОВЫ РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЫ И СВЕТСКОЙ ЭТИКИ» В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ	35
Парк Гён-Мин ДВЕ ЛОРЕЛЕИ ФРАНЦА ЛИСТА: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ	38
Попов Е. Ю. АНТИЧНЫЙ ТЕАТР: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ	45
Семенникова Л. В. ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРЫ XX В. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. ГЕРИ)	47
Ходорова У. В. ПРОДВИЖЕНИЕ ЧТЕНИЯ СРЕДИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ	49
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	53
Бариданов О. А. ТРАДИЦИОННЫЕ ИГРЫ НАРОДОВ ЗАБАЙКАЛЬЯ	53

Басенцян Д. С., Вертипорох Е. А., Романцева И. Н. ПАМЯТНИКИ И ПАМЯТНЫЕ МЕСТА БУРЯТИИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ УЧАСТНИКАМ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ	56
Бобровская М. Ю. ТРАДИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОСТЮМА СЕМЕЙСКИХ ЗАБАЙКАЛЬЯ	58
Буянтуева Н. С. ПРИЧИНЫ ПОРАЖЕНИЯ «БЕЛОГО ДВИЖЕНИЯ» В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ: АНАЛИЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПОТОКА	61
Ильин Г. В. ХОЛОДНОЕ ОРУЖИЕ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА В ЭКСПОЗИЦИИ ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО ЦЕНТРА ИМ. М. Н. ХАНГАЛОВА ГАУК РБ «НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ»: СИМВОЛИЗМ И ОШИБКИ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ	64
Коренева Н. С. ПОДСТАКАННИК КАК МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ И ЕГО АТРИБУЦИЯ	67
Цыренова Е. С. ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА: УРОКИ ПРОТИВОСТОЯНИЯ. БУРЯТИЯ	69
Шохонова А. В. ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА БУРЯТИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА	71
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЕ И ЭКОНОМИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ РЕГИОНА	75
Афонина К. В. ДЕТСКИЙ И ПОДРОСТКОВЫЙ КЛУБ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА ПОДРОСТКОВ ГРУППЫ РИСКА	75
Гаврилова С. Р., Перханов В. В. АНАЛИЗ ПРИМЕНЕНИЯ ВИРТУАЛЬНЫХ ЭКСКУРСИЙ В МИРЕ	78
Григорьев С. Н. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВОЙ ПЛАТФОРМЫ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ИГРЫ «ROVER»	80
Дулганова Е. О. ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: ПОНЯТИЙНО-КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ	83
И О. С. ДИЗАЙН УПАКОВКИ: ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ	86
Ким Э. З., Шевченко Н. С. МЕРКИТСКАЯ КРЕПОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ТУНГУЙСКОЙ ДОЛИНЫ В ТУРИЗМЕ	88
Нагаев В. О. ПРОЕКТ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ДЖИДИНСКОЙ НАРОДНОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ	89
Очирова Э. Б. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КУРОРТОВ БАРГУЗИНСКОЙ ДОЛИНЫ	92
Пакулева Е. РАЗРАБОТКА МУЛЬТИМЕДИЙНОГО СПРАВОЧНИКА «КУПЕЧЕСТВО ВЕРХНЕУДИНСКА»	94
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	98

ПРЕДИСЛОВИЕ

Научно-исследовательская работа – важная составляющая подготовки квалифицированных кадров сферы культуры и искусства, в рамках которой студенты имеют возможность разрабатывать и представлять интересные их исследования и проекты. Цель научно-исследовательской работы со студентами – формирование единой научно-образовательной среды вуза, активное вовлечение студентов в развитие научного потенциала региона.

В Восточно-Сибирском государственном институте культуры научно-исследовательская и творческая работа студентов является неотъемлемой частью образовательного и воспитательного процесса. Результаты научно-исследовательской работы находят выражение в апробации на различного рода научных мероприятиях. Студенты ВСГИК принимают активное участие и занимают призовые места в международных, всероссийских, региональных и республиканских олимпиадах, конкурсах и конференциях.

Представленный сборник научных статей студентов Восточно-Сибирского государственного института культуры издается по итогам ежегодной научно-практической конференции «День студенческой науки и творчества», состоявшейся в апреле 2018 г.

Сборник сформирован по трем направлениям, отражающим актуальные проблемы исследований студентов ВСГИК в области культуры и искусств: «Традиции и инновации в сфере культуры и искусств», «Проблемы изучения и сохранения историко-культурного наследия», «Социально-культурное и экономическое развитие региона». Порядок представления статей – проблемно-алфавитный.

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

УДК 78.071.1(430)

Андриевская Т. А.
Соболева Ю. Е., научный руководитель

ЗВУКОВОЙ МИР ЙОХАННЕСА БРАМСА: ГАРМОНИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

Аннотация. Статья написана на основе наблюдений над особенностями гармонического стиля фортепианных миниатюр Йоханнеса Брамса зрелого и позднего периода творчества.

Ключевые слова: студии, склад, типы фактур, жанрово-фактурная модель, вариация на стиль, наложение звуковых линий.

В 2018 г. исполнилось 175 лет со дня рождения Йоханнеса Брамса, одного из самых искренних и, одновременно, самых закрытых композиторов XIX в. За прошедшее столетие в отношении к этому композитору мало что изменилось, разве что интерес к его творчеству стал более интенсивным и последовательным, а произведения заняли устойчивое положение в обязательном репертуаре исполнительских специальностей.

Музыкальной науке в вопросах исследования качественных свойств музыкального мышления немецкого композитора досталось едва ли не последнее место: в отечественной секции, например, из крупных работ прошлого столетия можно отметить очерк М. Друскина (1981), диссертацию А. Гусевой о гармонии композитора (1985) и монографию Е. Царевой (1986), а в новом тысячелетии – обе диссертации С. Рогового о письмах Й. Брамса (2001/2003). Конечно, наблюдаемый в последнее десятилетие рост количества публикаций о немецком композиторе не может не радовать, тем более что исследовательская аспектация в этих публикациях представляется интересной и перспективной [1; 2]. Но рост этот пока не кратный и содержательно пока очень осторожный.

Объясняя подобное положение дел, исследователи ссылаются на одну из самых своеобразных черт характера немецкого композитора: как известно, Брамс очень не любил «переносить на бумагу свой внутренний мир» [3], а те произведения, которые он сам подозревал в неожиданной откровенности, безжалостно сжигал. Так было не только с письмами, так было с огромной частью его творческого наследия. Не оставляя никаких случайных личных подробностей о своей жизни, Й. Брамс еще при своей жизни как бы заранее ограничивал все возможные комментарии личности и творчества сторонними людьми.

Отнестись к подобной позиции без должного уважения, конечно, нельзя, но признать с сожалением, что композитор никогда не будет помогать исследователю становиться свидетелем его теоретических рассуждений, все-таки следует. Как же тогда вести продуктивный диалог с его наследием? Ответ, если следовать творческой логике самого Й. Брамса, напрашивается только один: в формате студий.

Штудии – основная форма работы композитора с музыкальным наследием предшественников и современников. В монографии Е. Царевой упоминаются, например, те привычки, которые формируются у Брамса еще в годы ученичества: «Произведения великих музыкантов – прежде всего классиков – тоже были предметом глубокого изучения. Многие мог почерпнуть Йоганнес в библиотеке Марксена. Так, он переписал партитуры своих любимых Третьей и Пятой симфоний Бетховена – способ изучения, известный еще во времена И. С. Баха! Брамс не гнушался им и впоследствии, посещая архив Общества друзей музыки в Вене. Особенно волновали его старинные издания и рукописи: история их коллекционирования тоже восходит к гамбургским временам» [4, с. 26].

Даже не очень внимательный наблюдатель может заметить тот же инстинкт коллекционера в Брамс-композиторе: произведения разных лет очень по-разному, но на постоянной основе демонстрируют его совсем не романтический отказ от творческой суверенности. Достаточно вспомнить в связи с этим его отношение к тематическому материалу и стилевым цитатам в вариационных формах, о почти цитатах баховских контрапунктов в сонатном тематизме, о «топосах» [1] народной немецкой песенности, венской вальсовости или темпераментной венгерской ритмомелодической импровизационности. Исследователи, анализируя приемы музыкального изложения, например, фа-мажорной темы из финала сонаты для фортепиано op. 5, с удовольствием отмечают, что «здесь Брамс воспользовался приемом Бетховена, включившего в рондо до-мажорной сонаты, соч. 2 № 3, хоральную мелодию...» [5]. И далее: «[и]зучая Бетховена, Брамс позаимствовал у него удачную идею: дополнить блестящую и взволнованную финальную часть лирическим хоралом. Он изучал Бетховена не для того, чтобы воровать темы, а чтобы учиться композиции» [5].

Сам композитор вполне отдает себе отчет в своих неромантических действиях: «Одна из самых глупых тем у глупых людей – реминисценции... Не трогайте ее, оставьте в покое. В конце концов, вы сами знаете, что мне тоже случалось украсть – и гораздо больше...» [5]; более того – он культивирует такое коллекционное отношение к классике немецко-австрийской музыкальной культуры в течение всей своей жизни. И это в конце концов приводит к весьма неординарным последствиям, о которых, в частности, говорят исследователи его

личности и творчества: во-первых, Й. Брамс начинает почитаться как один из самых эрудированных композиторов своего времени [5], во-вторых, ему ставится в заслугу способность превращать в произведение искусства практически «мусорный» музыкальный материал [5]. На вопрос о том, как и с помощью чего такие преобразования возможны, ответить крайне сложно. Но задавшись им, останавливаться не стоит.

В данной работе под наблюдение будут поставлены свойства гармонического мышления композитора – в том виде, в котором они обнаруживают себя в фортепианных миниатюрах зрелого и позднего периода его творческого пути. Порядок наблюдения опирается на исходное представление о том, что гармония есть системное образование, включающее в себя в качестве составляющих компонентов склад – фактуру, звукоряд – аккорд – тональность, а также, по мере необходимости, метроритмическую организацию целого. Именно такое понимание гармонии лежит в основании теоретического наблюдения за гармоническим стилем любого композитора. Масштаб настоящей статьи позволяет описать особенности гармонического мышления Й. Брамса только в проявлениях склада – фактуры его зрелых и поздних фортепианных произведений.

Стиль гармонического мышления Йоханнеса Брамса имеет странную особенность – слышимый и воспринимаемый как индивидуальный, теоретически он плохо улавливается в отличающих его свойствах. Самые общие закономерности его сложения опираются на нормы гармонического склада в той его версии, которая называется аккордовой или хоральной. Унаследованный в целом от протестантского хора, такой базовый вариант склада изнутри организует дисциплину многоголосного мышления практически всех немецких композиторов XVIII-XIX в., отличая его, например, от гомофонно-гармонической стихии итальянцев.

Уточним: речь в данном случае идет не о фактуре, но именно о складе, т.е. том внутреннем логическом принципе, который управляет самыми общими приемами сложения многоголосной ткани Й. Брамса. Все признаки и свойства многоголосия в наблюдаемых, например, фортепианных произведениях немецкого композитора говорят о принципиальном господстве вертикали, которая строится на основе консонансных созвучий с классической терцовой структурой. Обращает на себя внимание то, что размещаются эти созвучия в чуть расширенном среднем регистре (от малой октавы до третьей октавы) и имеют увеличенную плотность, – даже Бетховен мыслит значительно более разреженными созвучиями, имеющими в том числе и более пластичную двузвучную форму:

Л. Бетховен Багатель ор. 33 № 3



Й. Брамс Баллада ор. 10 № 1



Для композиторов-романтиков такой конструкт многоголосия в целом не типичен. Тем более необычен он у преемника Р. Шумана. Он выдает в Й. Брамсе интеллектуала, ценящего дисциплину больше, чем от-

крытую эмоциональность. И это качество вполне естественно сочетается в личности немецкого композитора с его склонностью к самоограничению, отказом от публичности и страстью к коллекционированию – рукописей, стилистических приемов, творческих идей и типов фактур, имеющих, в том числе, авторское происхождение.

Вследствие такого отношения к наследию предшественников в фактуре как внешнем оформлении музыкальной ткани фортепианных миниатюр Й. Брамса обнаруживает себя ряд следующих качеств:

- опора на узнаваемую жанрово-фактурную модель;
- совмещение жанровых свойств, имеющих как бытовое, так и профессиональное происхождение, с постоянно, скрыто или явно присутствующей хоральностью;
- функциональная организация фактурных планов, характерная для оркестровой музыки;
- прочность и упругость фактуры в целом, отсутствие каких-либо признаков рыхлости;
- особая работа с метроритмической организацией фактуры, создающая эффект звуковой интерференции.

Каждое из перечисленных качеств, а также их суммы можно рассмотреть более подробно.

Пожалуй, нет ни одного типа фактур, выработанного австро-немецкой музыкой от И. С. Баха до Р. Шумана, которые остаются незамеченными для Й. Брамса. Он может использовать фактуру:

- баховской инвенции:

44 *Andante espressivo* Третья соната, Пч.

- больших органичных импровизаций в духе Г. Генделя:

43a *Allegro risoluto* Равсондия op. 119 № 4

43б [Vivace] Вариации и фуга на тему Генделя

- сицилианы венских классиков:

45 *Andante moderato* Интермеццо op. 117 № 1

- медленных частей и скерцо больших сонат Л. Бетховена:

Rasch und feurig

- вальсов и экспромтов Ф. Шуберта:

Вальс оп. 39 № 15

Moderate Waltz tempo

- интермеццо и новеллет Р. Шумана:

Интермеццо оп. 117 № 2

Andante non troppo e con molto espressione

- листовских концертных пьес:

Каприччио оп. 76

Un poco agitato

Однако, обращает на себя внимание тот факт, что все возможные жанрово-фактурные модели Й. Брамса часто использует в совершенно других музыкальных условиях: он меняет направление движения пассажей, замедляет темп, использует другую метроритмическую основу, другой регистр, другую функционально-гармоническую единицу, прячет мелодию в фигурацию или переносит ее в средние голоса.

Конечно, весь этот набор приемов может быть теоретически определен через понятие «варьирование», тем более что композитор, вслед за Р. Шуманом, мастерски владеет этой техникой – и в полифонической, и в гомофонно-гармонической, и в тембро-регистровой ее разновидностях. Но фактурная работа Й. Брамса не является типичным классико-романтическим «варьированием темы»; в ней есть то специфическое повышающее качество, которому больше соответствует содержание понятия «варьирование стиля» или «вариация на стиль». Не имея возможности опереться на музыковедческое определение этого феномена, поскольку его пока не существует, приведем литературоведческое: «Вариация (на стиль) свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации» [6, с. 462]. И добавим, имея в виду Й. Брамса, – создает тот удивительный эффект «двуголосого» монолога, который обращен внутрь музыкальной истории и вовсе не нуждается в общении с внешним миром.

Возникает вопрос – что же в фактуре фортепианных миниатюр Й. Брамса представляет от автора? В поисках ответа можно было бы сослаться на уже упомянутую хоральность, скрыто управляющую всем порядком организации гармонического мышления композитора, – ее слышат практически все чуткие исследователи и исполнители его фортепианных произведений. Но присутствие хоральности в глубинных пластах фортепианной фактуры Й. Брамса еще надо доказывать, несмотря на наличие множества оценочных аналогий «про органность» или «хороподобность». И доказательства, обнаруживаемые непосредственно в фактуре, можно выделить на вполне рациональных основаниях.

Дело в том, что фактура фортепианных произведений Й. Брамса строится дифференцированно. В ней всегда есть выделенные «линии» мелодии и баса, хотя весьма часто они скрыты в фигурациях аккомпанемента. Конечно, такую организацию фактуры можно соотнести со свойствами полифонической ткани, что, собственно, и делают многие исследователи творчества немецкого композитора. Но намного точнее описываются свойства фортепианной фактуры в произведениях Й. Брамса с помощью функциональных единиц инструментовки – мелодии, контрапункта к мелодии, баса, аккомпанемента и педали.

Отметим специально: применение функции мелодии в оркестровой ткани совсем не предполагает наличия мелодии как таковой; ее отсутствие могут скрыть, например, рисунок верхнего голоса в гармонической фигурации, или мелодическая фигурация средних голосов гармонической фактуры. И далее: при более рельефной прорисовке фигурация аккомпанемента может взять на себя функцию контрапункта и развить ее в дальнейшем в оркестровых партиях.

Именно так и строится фактура зрелых и поздних фортепианных произведений Й. Брамса, – с той лишь разницей, что поступает он часто наоборот:

- наличие мелодии прячет в фигурациях аккомпанемента, средних голосах и различного рода удвоениях:



Интермеццо оп. 119 № 1

Grazioso e giocoso

molto p e leggiero

sost.

Andante con moto

molto p e sotto voce sempre

- контрапункт маскирует под аккомпанемент:

Andante teneramente

Op. 118 Nr. 2

p

p dolce

pp

- совмещает функции аккомпанемента и педали:

Andantino un poco agitato

p s. v. e dolce

sost.

sf

Самое интересное в фактуре фортепианных миниатюр Й. Брамса – применение педали, т. е. того, что связывает фактурные планы и создает целостность музыкальной ткани. Переноса функцию оркестровой педали в фортепианную ткань, композитор превращает ее в оstinatность. Оstinatность становится важнейшим стилевым приемом организации фактуры фортепианных произведений, применение которого объясняет явные и проявляет скрытые свойства гармонического мышления композитора. Среди них – два взаимосвязанных и, по существу, концентрирующих на себе поэтику гармонического стиля Й. Брамса.

Первое свойство проявлено открыто, оно заметно, в том числе, во всех приведенных примерах. Это – формирующаяся на основе применения оstinatности прочность, плотность и однородность фактурного полотна, в котором даже паузы мыслятся строительным материалом. В этой плотно организованной фактуре, даже при активности фигуративного музыкального материала, зрело господствует аккордовая вертикаль, которая именно благодаря неизменности фигурационного движения – ритмического, гармонического, мелодического, – и становится почти осязаемой.

Второе свойство «работает» неявно, хотя в его обязательности у музыкантов едва ли могут возникнуть сомнения. Это свойство определяется спецификой метроритмической работы композитора с гармонической вертикалью, фигурированной различными способами.

Во внешнем, видимом фактурном слое специфика брамсовской метроритмической организации проявляет себя тем, что можно соотнести с ямбом или, в трехдольном метре, с амфибрахией, – композитор с удивляющим постоянством пользуется затактовой ритмической фигурой. Даже если выбранная композитором жанрово-фактурная модель музыкального произведения устанавливает норму движения от сильной доли, детали интонационного строения мелодии неуловимо возвращают движение к авторскому затакту.

Но и сильное время в этом авторском затакте постоянно снимается либо синкопами, либо смещением начала мелодического движения с сильного на слабое время, либо применением повторяющихся ритмических модусов, совсем не обязательно совпадающих с тактом, либо еще каким-нибудь способом. Важно заметить, что басовая линия при этом достаточно строго придерживается тактовой схемы распределения сильных-слабых долей. В результате совмещения линий возникает эффект легкой, на пол- или четверть доли, расфокусировки, такой, какая бывает у стереообъектов, если смотреть на них с определенного ракурса. Местом концентрации становятся каденционные зоны и зоны завершения разделов; однако эффект наложения, или в терминах акустики, интерференции звуковых линий в целом сохраняется.

Так получается, что Й. Брамс в принципе нейтрализует свойства тактовой метрики с ее четкой акцентной структурностью и функциональной зависимостью от бытовых жанров. Он возвращает музыке способность быть «чистой» стихией, быть тем, что античные мыслители называли *rhythmus* – физически выраженным, материализованным движением времени. Неудивительно поэтому, что музыка немецкого композитора вызывает в нашем восприятии к абстракции. Мы считаем эту абстракцию философской, но в ней очень много забытого здравого смысла. Ведь как говорили древние, прямая – это след от точки, двигающейся перпендикулярно себе, плоскость – это такой же след от прямой, пространство – след от движущейся перпендикулярно себе плоскости. А время – это след движения нашего пространства.

Примечания

1. Захарова П. В. Топосы музыки Й. Брамса // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1.
2. Зайцева М. Л. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса [Электронный ресурс] // Траектории науки: Международный электронный научный журнал. 2016. Т. 2. № 9 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-myshleniya-iogannesa-bramsa>.
3. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: проблематика, перевод, комментарии : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. М., 2001.
4. Царева Е. М. Иоганнес Брамс : монография. М. : Музыка, 1986.
5. Розен Чарльз. Любите ли вы Брамса? // Погружение в классику [Электронный ресурс]. URL: <http://intoclassics.net/publ/5-1-0-100>.
6. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филолог. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Академия, 2004.

ЖАНРЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЕВРОПЫ: ИНТЕРМЕЦЦО

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о процессе сложения и общем художественном задании одного из самых интересных жанров европейской музыкальной культуры XIX в. – жанра интермеццо.

Ключевые слова: матрица жанра, опера, трансформация интермедии, инструментальная музыка.

Жанр в искусстве – явление интересное и пока еще окончательно не изученное. Теоретическое внимание к нему активизировалось в нашей стране примерно в середине XX в. в литературоведении. Именно в этой отрасли гуманитарного знания начал развиваться новый теоретический поиск определения сущности и функциональных свойств жанра как явления искусства.

Поиск литературоведов подхватили далее искусствоведы, занимающиеся историей и теорией живописи, и музыковеды – как академики, так и этномузыкологи. В результате концептуальное поле жанроведения сложилось в очень пеструю картину. В этом поле постоянно происходил обмен мнениями и теоретическими формулировками, искались определения важнейшим закономерностям художественного процесса. Центральным объектом изучения в жанроведении стал, конечно, литературный жанр; но искусствоведению в целом всегда были очень интересны так называемые мигрирующие жанры, обладающие способностью перемещаться из одного вида искусства в другой. К таким жанрам, например, относится интермеццо.

Проекция итальянского слова «интермеццо» на терминологический язык отечественного искусствоведения обычно выглядит следующим образом:

- искусствоведы считают, что итальянское слово *intermezzo* происходит от латинского *intermedius*, что означает «находящийся посреди» или «промежуточный»;
- терминологически понятия «интермеццо», «интермедия» и «интерлюдия» считаются синонимами, так как они возникли примерно в одно и то же время (XVII в.) в разных европейских языках (соответственно, итальянском, французском и английском) и означают примерно одно и то же;
- закреплением понятия «интермеццо» за жанром, а понятий «интермедия» и «интерлюдия» – за служебными (функциональными) единицами в театре и музыке искусство обязано литературе, в частности, драматической;
- жанр интермеццо закрепился сначала в драматическом и оперном театрах, называя там фактически вставной номер или антракт, а затем переместился в драматическую поэзию и музыку, где определил собой небольшое, относительно завершенное произведение, которым фиксируются краткие, но сильные впечатления, настроения и события жизни.

Закрепление «интермеццо» в качестве отдельного самостоятельного термина во многом объясняется наличием в итальянском языке слова «меццо» в значении существительных «половина, середина, центр, средство»; у слова «медиа», означающего «средняя, посредствующая», в итальянском языке имеют место преимущественно только прилагательные значения.

Оперы со вставными номерами имеют прототипом ренессансные и барочные интермедии буффонного типа с участием комических персонажей. Об этом пишет, в частности, Ромен Роллан, описывая европейское искусство XVI-XVII вв. Он приводит убедительные свидетельства, утверждая, что ни одно итальянское празднество в эпоху Возрождения не обходится без обширных аллегорических музыкально-сценических или танцевальных вставок-интермедий, располагавшихся в антрактах праздничных представлений: драм, комедий или пасторалей [3].

Местом создания опер с интермедиями в целом считают Венецию (середина XVII в.), имевшую первый в Европе публичный оперный театр и ставшую одним из основных центров распространения оперного искусства. Однако, факты использования интермедийных вставок буффонного типа в произведениях на серьезный клерикальный сюжет отмечены еще в Римской опере, которая главенствует в Италии в период 1620-1640 гг.

На рубеже XVII-XVIII вв. самым продуктивным с точки зрения оперного искусства центром Италии становится Неаполь. Именно в оперных представлениях этого города происходит отделение комических интермедий от оперы-*seria* и их превращение самостоятельный оперный жанр – оперу-*buffa*. Прототипом этого жанра считают интермедию Джованни Перголези «Служанка-госпожа», написанную им к опере-*seria* «Гордый пленник» в 1733 г. Успех этой интермедии как самостоятельного произведения, в частности, в Париже провоцирует Жан-Жака Руссо на создание в 1752 г. веселого интермеццо «Деревенский колдун»; это произведение фактом своего появления закрепляет тенденцию на формирование новой жанровой разновидности оперного искусства [3].

Местом основной трансформации жанровых свойств интермедии, их превращения в свойства интермеццо становится литература, точнее, – драматическая и лирическая поэзия. Интересно, что главную роль в этой трансформации играют не итальянские и французские, но немецкие поэты: на рубеже XVIII-XIX вв. – Ио-

ганн Вольфганг Гете, в 20-х гг. XIX в. – Генрих Гейне. Именно в их творчестве складывается матрица жанра интермеццо как поэтического рассказа о любовном романе с самостоятельным сюжетом [1].

Иван Сергеевич Тургенев в одном из своих рассказов [4] называет интермеццо лирическую историю взаимоотношений Фауста и Маргариты, которая находится в первой части трагедии Гете «Фауст». Законченная в 1806 г. и изданная в 1808 г., эта часть действительно становится отправной точкой в развитии многих содержательных и формальных тенденций немецкого романтизма. Дело в том, что история жизни Фауста историей его отношений с Маргаритой не заканчивается; поэтому в его поисках вечной истины Маргарита – всего лишь фрагмент, вставной номер, или, как эту встречу мыслит Мефистофель, – искушение. Но в эволюции Фауста-мыслителя эта история любви становится весьма важным этапом, неким «перерывом на жизнь», с позиции которого он впоследствии может оценить все, что с ним происходит.

Несколько иначе работает с формальными признаками интермеццо Генрих Гейне. В 1822-1823 гг. он пишет второй цикл «Книги песен», который называет «Лирическое интермеццо». В нем поэт использует стихотворную форму, которая в дальнейшем станет у него основной: короткое стихотворение в 3-4 катрена, с мягким ритмом и перекрестной рифмой, «обманчиво простое», но требующее высокого мастерства. В основу этого поэтического цикла также кладется история любви, которая, как и положено в романтической поэзии, отвергнута. Строя циклическую форму, Гейне постоянно делает отступления от основного лирического сюжета то в сторону характерно бытового, то в сторону философского содержания. В результате поэтический цикл «Лирическое интермеццо» приобретает качества, свойственные жанру романа [1].

Неудивительно, что основоположником музыкальной версии жанра интермеццо считают Роберта Шумана. Этот композитор, в полной мере наделенный талантом поэта и удивительно чутким отношением к поэтическому слову, знал «Лирическое интермеццо» Генриха Гейне, более того – написал в 1840 г. на 16 текстов этого цикла свой собственный цикл, назвав его «Любовь поэта».

В инструментальной музыке впервые термин интермеццо для определения функции III части своего Второго фортепианного квартета f-moll использовал Феликс Мендельсон в 1823 г. Отметим важную деталь: Мендельсон с 12 лет был лично знаком с великим Гете, дважды навещал его и именно ему посвятил Второй фортепианный квартет.

Начиная от Мендельсона и Шумана, в инструментальной музыке Европы складываются 2 основных варианта применения жанра интермеццо: либо как части в крупной инструментальной форме, либо как небольшой самостоятельной и часто – характерной пьесы. Последний, шумановский, вариант интерпретации жанра достигает зрелости у его ученика, композитора Йоханнеса Брамса.

Йоханнесу Брамсу принадлежат 14 интермеццо для фортепиано, которые создаются на протяжении всей своей жизни [2]. В отечественной музыковедческой литературе есть интересные наблюдения о том, как и в каком сочетании использует свойства жанра композитор. Так в одном из исследований утверждается, что сопоставление каприччио – интермеццо или рапсодия – интермеццо, часто встречающееся в его опусах, воспроизводит шумановскую оппозицию Флорестан–Эвзебий. Это наблюдение можно назвать ключом к пониманию семантики и синтаксиса всех интермеццо Брамса. Для него этот жанр дает возможность погрузиться в глубокий план лирики, интимной и сокровенной, в «семантику слабого времени». Особенно выразительны в этом плане интермеццо op. 117, которые сам композитор назвал «колыбельными моей скорби». Первому интермеццо из этого опуса предпослан стихотворный текст шотландской народной песни:

*Спи, сладко спи, дитя мое,
Чтоб не видеть мне слез твоих!*



Если вернуться к аналогии с «Фаустом» Гете, то можно заметить инверсию семантического кода интермеццо в этой миниатюре Брамса: там история с Маргаритой была для Фауста «перерывом на жизнь», здесь, посвящая опус умершей сестре, интермеццо становится тихим, смиренным ее оплакиванием, разворотом от «жизни».

Примечания

1. Гейне Г. Книга песен [Электронный ресурс]. URL: <https://fantlab.ru/work672726>.
2. Друскин М. Брамс : монография. М. : Музыка, 1988.
3. Роллан Р. Музыканты прошлых дней [Электронный ресурс] // Собрание сочинений. Т. XVI. Л. : Худож. лит., 1935. URL: http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh_dney.shtml.
4. Тургенев И. С. Фауст [Электронный ресурс] // Сочинения. В 15 т. Т. 7. М. ;Л. : Наука, 1964. URL: http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0100.shtml.

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЦЕННОСТЕЙ
(НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОЙ БУРЯТСКОЙ КУЛЬТУРЫ)**

Аннотация. Данная статья посвящена достаточно актуальной проблематике современной культурологической мысли – аксиологической. Автором рассматривается история становления аксиологии со времен античности. В статье обращается внимание на современные аспекты культуры в РФ в контексте ценностной проблематики. Также автор останавливается на историко-культурных особенностях роли ценностей в бурятской культуре.

Ключевые слова: культура, традиции, общество, аксиологические концепты, история.

Культура России сегодня оказалась в довольно сложном положении из-за различных деструктивных процессов. Деятели культуры, общественные деятели, ученые заговорили об утрате нравственных устоев, некритическом восприятии западных ценностей, прерывании культурных традиций. В. В. Путин в послании Федеральному Собранию от 12 декабря 2012 года отмечал: «Сегодня российское общество испытывает явный дефицит духовных скреп – милосердия, сочувствия, сострадания друг другу, поддержки и взаимопомощи, – дефицит того, что всегда, во все времена исторические делало нас крепче, сильнее, чем мы всегда гордились. Мы должны всецело поддержать институты, которые являются носителями традиционных ценностей, исторически доказали свою способность передавать их из поколения в поколение» [7]. Развитие российской культуры, формирование новой государственной политики в сфере культуры становится предметом жаркой полемики не только среди различных политических группировок, но и в широких кругах общественности.

«Исторически сложилось, что Россия является многонациональным и многоконфессиональным государством, поэтому региональные исследования национальных, религиозных, культурных отличий имеют особую значимость, без которых невозможно составить целостную картину развития нашего государства» [1, с. 1]. На протяжении всей истории России именно духовно-нравственные приоритеты представляли собой ее прочный фундамент. Эти приоритеты дают как обществу, так и каждому человеку те ценностные ориентиры, которые определяют векторы личностного развития, побуждают достигать определенных целей. Традиционные ценности лежат в основе мировоззрения, от их сохранения и трансляции зависит личное и общественное благополучие, культурный и духовный потенциал целых наций и цивилизаций. Актуальной задачей современного российского общества и государственной культурной политики является передача от поколения к поколению традиционных норм и ценностей, а пренебрежение ими становится источником растущей бездуховности, гражданской пассивности, что в целом может привести к ослаблению государства и общества.

Проблема ценностей как философское, историческое, культурологическое явление становилось объектом исследования зарубежных и отечественных ученых. Аксиологические концепты, категории и понятия складывались в русле философских парадигм, которые объединялись не только пониманием ценности в качестве смысловых координат деятельности человека, в качестве ее идеальных целей, но и утверждения иерархии ценностей.

Разработка аксиологической проблематики связана с именами древнегреческих философов Сократа, Платона, Аристотеля, рассуждавших об антропологической ценности всего сущего. Эпохи Средневековья, Возрождения, Нового времени внесли свое понимание в понятие «ценности». Теория ценностей как философское направление было разработано В. Виндельбантом и Г. Риккертом. В своих работах «Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия», «Науки о природе и науки о культуре» они определили ценность как наиболее значимую, которой подчиняется вся создаваемая человеком действительность. Дальнейшее развитие западной аксиологии было связано с феноменологией Э. Гуссерля, экзистенциализмом, эмоциональной составляющей ценности М. Шелера, онтологией Н. Гартмана, «философией жизни» Г. Зиммеля, критикой западных ценностей М. Хайдеггера и других.

В отечественной науке теоретической проблеме ценностей посвящены труды Н. З. Чавчавадзе, М. С. Кагана и других.

На протяжении трех тысяч лет философская мысль представляет собой стремление выяснить составляющую основу мира, природу человека, его место и роль в обществе, возможности преображения мира и использования сил природы на благо человека. В основе философских исследований о культуре и ценностях лежит анализ фундаментальных основ человеческого бытия. Все эти проблемы имели различные, подчас взаимоисключающие решения. Философы с древнейших времен пытались оценивать происходящие культурные процессы, не только в целях накопления культурной информации, но и объяснения причин смены вектора ценностных и поведенческих ориентиров в обществе. Культура с античных времен понималась как процесс и результат созидательной деятельности человека не только по преобразованию окружающего мира, но и его самого. Культура, бесспорно, является подлинной душой и лицом любого народа того или иного исторического этапа его бытия, сущностью и смыслом любого его жизнеустройства.

Становление аксиологии как теории ценностей, как отдельного направления в философии относится к концу XIX века (Р. Г. Лотце, В. Виндельбандт, Г. Риккерт). Однако это не означает, что только с этого времени начинается развитие аксиологической мысли. Уже в философских рассуждениях древнегреческих мыслителей Сократа, Платона, Аристотеля имеется мысль об антропологической оценке всего сущего, а Аристотель одним из первых использует понятие «ценность», к которой относит Душу, Ум, Добродетель [4, с. 299].

У теологов эпохи Средневековья акцент делается на религиозных формах высших, божественных ценностей, которые постигаются человеком посредством чувства к Богу. В это же время в философский дискурс входит одна из главнейших понятийных аксиологических триад: Истина, Добро, Красота. Мыслителями Ренессанса распространяются мирские ценности свободного индивидуума, отражающиеся в творческой деятельности. Новые ценности, такие как Свобода, Равенство, Прогресс, Разум, Наука и другие принесла эпоха Просвещения, в целом с этого времени расширяется контекст природы ценности с точки зрения политических, социально-экономических, нравственных оснований.

Философами-неокантианцами В. Виндельбандом, Г. Риккертом и другими была разработана философия ценностей, в которой ценность приобрела статус высшей философской категории. Основоположники аксиологии, обобщив философскую мысль по данной проблематике, теоретически доказали, что, с одной стороны, ценности – трансцендентны, выше интересов людей, выше идеологии, общественных противоречий и противостояний. Однако в социальной практике реализация ценностей происходит несколько иначе. Исходя из того, что именно ценности подчиняется вся создаваемая человеком действительность, то общественная жизнь строится в зависимости от того, что конкретно определяется правящей элитой в качестве высшей ценности.

В научном дискурсе, таким образом, понятие ценности раскрывается уже не в общеполитическом, а в прагматическом аспекте, с точки зрения объективной значимости элементов деятельности человека в их соотношении с потребностями людей.

В философской мысли советского периода аксиологическая проблематика не получила должного исследования в силу монополии марксистской методологии, исходящей из борьбы классовых ценностей. Научный дискурс подчеркивал значимость ценностей только официальной культуры. Одной из первых работ, посвященных проблемам ценности, стала работа Н. З. Чавчавадзе «Культура и ценности». Для него ценность «есть всегда ценность для чего-либо и кого-либо... она не природно-реальный признак вещей... наличие ценности не зависит от фактического существования или несуществования ее носителя» [8, с. 36.]. Он подчеркивает наличие ценностей по отношению к определенной реальности, выражающейся в том, что ценность направлена не на отражение реальности, а на ее преобразование в соответствие с образцами данной реальности. В аксиологической концепции Н. З. Чавчавадзе ценность служит социальным индикатором, является одним из важнейших стимулов социального поведения индивидов. Следовательно, те или иные ценности представляют собой духовную квинтэссенцию потребностей различных социальных общностей, порождая официальную и оппозиционную ей культуры.

М. С. Каган предлагает оригинальную аксиологическую концепцию, где ценность понимается как определенный результат деятельности людей [6]. Ценность является продуктом ценностно-ориентированной деятельности, характер которой формируется и изменяется в зависимости от того, кто выступает субъектом: личность, социальная группа или социум.

Специфика аксиологического подхода заключается в предметном анализе особенностей ценностей, выражающихся в наличии и поддержании определенных систем ценностей; в функциональном анализе процесса сознательной деятельности по поддержанию и трансляции системы ценностей; в институциональном анализе. На наш взгляд, традиционные ценности представляют собой те нормы, которые создаются в конкретном обществе, сохраняются, поддерживаются и транслируются членами этого общества из поколения к поколению. Эти ценности зарождаются в недрах традиционного общества под влиянием множества факторов, к которым относятся внешняя среда (ландшафт, климат) и мировоззрение (коллективный опыт, обычаи, обряды, фольклор, религия и т.д.). То, что проверено временем, приобретает статус ценностей, а традиция придает им смысл и значение, адресуя их следующим поколениям.

Предваряя разговор о ценностных основаниях бурятской культуры отметим следующее. Находясь на окраине Российской империи, наш регион был аграрным, с достаточно тяжелым социально-экономическим положением. Кардинальные изменения в системе ценностей начались после Октябрьской революции 1917 года, когда «уже первое послереволюционное десятилетие характеризуется значительными изменениями в традиционном укладе и достижениями во многих областях культуры. Такими достижениями, безусловно, являются ликвидация неграмотности, создание системы образования, в том числе и художественного, формирование профессиональных отраслей художественной культуры, создание национальной письменности, литературного языка и многое другое» [2, с. 202].

Уникальность бурятской культуры определяется такими факторами как природно-географическое положение, жизненный уклад, нормы поведения, традиционные ценности, особенности мировоззрения. Традиционные ценности также были обусловлены тем, что культура нашего региона представляла собой «сплав культур народов Европы и Азии, формирование, становление и развитие которой было связано с устоями обществ

венной жизни Забайкалья, с непрекращавшимися историко-культурными взаимовлияниями между различными культурами, находящихся на пересечении цивилизаций Востока и Запада» [3, с. 74].

Аксиологические концепты бурятской культуры были сформированы в соответствии с тремя историко-культурными пластами: добуддийский пласт, включающий локальные культуры; буддийский пласт, включающий элементы художественной культуры Индии, Тибета и Китая; западный (русский), связанный с переселенцами, декабристами, политическими ссыльными, т. е. всей системой национальной имперской политики. Будучи частью непростой и драматичной судьбы Великой степи, самобытная и яркая культура номадов вобрала в себя достижения Запада и Востока, которые оказали влияние на формирование духовной культуры бурятского народа. Национальная компонента дает основание говорить о культурных традициях, выражающих эстетические и нравственные ценности бурятского народа, которые отличаются стабильностью и устойчивостью. Потому в становлении профессиональной культуры и искусства в Бурятии в условиях образования нового государства – Советского Союза – обратилась к богатейшему культурному наследию: образцам буддийской культуры, фольклорному эпическому творчеству, в которых заключались истоки самобытности и своеобразия национальной художественной культуры.

Однако культурная политика в отношении использования потенциала культурного наследия в строительстве социалистической культуры изменилась. Понимая культуру как один из основополагающих инструментов в становлении и развитии советского общества, партийные руководители применили классовый подход. Это привело к игнорированию и даже отрицанию традиционных ценностей, когда происходило изъятие различных элементов культурного наследия. Критике подвергается старый общественный строй бурят, элементы и формы устного народного творчества, буддийской культуры, представители интеллигенции, религиозные деятели. Так, в ходе антирелигиозной кампании на территории Бурятии были уничтожены культовые здания, «представлявшие историко-культурную ценность, уникальный памятник «Гэсэр» был ошельмован как феодально-ханское, клерикальное произведение, имеющее антирусскую направленность» [5, с. 175]. Были обвинены во «вредительстве на культурном фронте» известные ученые, писатели, религиозные и общественные деятели, ратовавшие за использование культурного наследия в строительстве бурятской советской культуры: А. Доржиев, Б. Барадин, П. Дамбинов, Ц. Жамцарано и многие другие.

При этом, мы должны отметить, что партийное руководство много усилий приложило к созданию уникальной и доступной социокультурной среды, включающей сеть образовательных учреждений, музеев, библиотек, театров. Особое внимание уделялось воспитанию собственных национальных кадров культуры и искусства. Впервые в нашем регионе появились бурятские писатели, композиторы, художники, режиссеры, актеры. Кроме того, сохранялись маркеры этнонациональной идентичности, такие как одежда и украшения, национальные блюда, фольклор, традиции художественного творчества, поэзия, классические произведения литературы.

На современном этапе, на наш взгляд, ценностные аспекты бурятской культуры показывают, что современное общество заинтересовано в сохранении, трансляции традиционных ценностей, а также приобщению к ним подрастающего поколения.

Примечания

1. Амгаланова М. В. Исторические судьбы деятелей культуры и литературы и их произведений во второй половине XX – начале XXI вв.: «реабилитированная» культура // Культура и искусство. 2018. № 4. С. 1-7.
2. Амгаланова М. В. Культурное наследие как фактор формирования национальной бурятской культуры в советский период // Вестник КемГУКИ. 2016. № 36. С. 73-78.
3. Амгаланова М. В. Формирование советской системы управления сферой культуры в 1920-е годы: историко-культурологический аспект // Культура и цивилизация. 2017. № 6А., Т. 7. С. 201-207.
4. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. Москва : Мысль, 1984. 883 с.
5. Базаров Б. В. Общественно-политическая жизнь 1920-1950-х годов и развитие литературы и искусства Бурятии. Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. 193 с.
6. Каган М. С. Философская теория ценности. СПб. : Петрополис, 1997. 205 с.
7. Послание В. В. Путина Федеральному Собранию 12 декабря 2012 года [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/17118>.
8. Чавчавадзе Н. З. Культура и ценности. Тбилиси : Мецниереба, 1984. 170 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОДУЛЬНОГО МЕТОДА В ПРОЕКТАХ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Аннотация. Статья посвящена вопросу использования модульного метода в дизайне и архитектуре. В ней рассматривается история развития модуля как метода, а так же выявляется специфика решения композиционных задач с использованием модуля в архитектуре, орнаменте, дизайне интерьера, промышленном дизайне и дизайне костюма.

Ключевые слова: дизайн, композиция, гармония, пропорция, «золотое сечение», симметрия, модуль, комбинаторика, модуль, орнамент.

Дизайн пронизывает все сферы жизни современного общества. В любом предмете, созданном дизайнером, должны сочетаться польза и красота. Эта комбинация порождает все многообразие современного мира вещей – дизайн-продуктов как результата проектной деятельности дизайнера, которая не просто гармонично обустроивает среду обитания человека, но и наполняет художественный образ духовными ценностями, символами, смыслами при помощи цвета, формы и композиции. Вместе с профессиональными задачами современному дизайнеру необходимо формировать общественные вкусы, наращивать роль дизайна. На это способен только тот, кто умеет вести за собой, тот, кто не зависит от общественных предпочтений и предубеждений заказчика, а главное, не стремится следовать за модой, дизайнер должен хорошо разбираться в различных областях знаний для решения проектных задач.

Проектные задачи обращены, прежде всего, на поиск композиционных решений, основными методами которых являются: комбинаторика, эвристические методы, деконструкция и модульный метод, который применяется не так часто.

На определённом этапе своего развития человек начал поднимать вопросы о красоте: почему какой-либо предмет можно считать красивым, что является основой прекрасного и что придаёт произведению единство и целостность? При изучении сущности красоты еще в Древней Греции родилось представление о том, что её основой является пропорция. Среди различных пропорций, которые создают наиболее приятное глазу впечатление, можно особо выделить «золотое сечение». С ним часто связывают гармонию природы, то есть, золотые пропорции мы можем обнаружить и в растениях, и в живых существах, и в человеке. В основе этой теории лежат числа Фибоначчи, вот первые пятнадцать чисел этой бесконечной последовательности: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610. Эта последовательность чисел, описанная итальянским математиком в XIII веке, начинается с двух единиц, а каждое следующее число равно сумме двух предыдущих. Для того чтобы из этой последовательности чисел получить золотое сечение нужно построить прямоугольник с числами взятыми из ряда Фибоначчи [2, с. 9-16].

О значимости пропорций писал Витрувий: "Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции (...). Дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения как у хорошо сложенного человека"[4]. Таким образом, можно сделать вывод, что любой архитектурный объект должен быть сообразен и масштабен по отношению к человеку. Единицей измерения с давних пор служили части тела человека, являясь, по существу, модулем: дюйм – длина сустава большого пальца; пядь – расстояние между концами раздвинутых большого и указательного пальцев; фут – средняя длина стопы человека.

Изучение биографии и проектов французского архитектора XX века Ле Корбюзье позволило узнать, что в основу всех архитектурных и градостроительных расчётов он поставил фигуру человека. Изобретенная Корбюзье система пропорционирования делит фигуру человека на три отрезка: 1 – от подошвы до солнечного сплетения; 2 – от солнечного сплетения до макушки; 3 – от макушки до кончиков пальцев поднятой руки. Длины этих отрезков определяются отношениями золотого сечения. Такую систему, необходимую для гармонизации всей среды, где обитает человек, он назвал "Модуль". Стремление к унификации и стандартизации, начиная с Ле Корбюзье, заставило планировать многоуровневые жилые комплексы с модульным строением: модуль-элемент повторяется многократно в целом и его частях. Одним из таких проектов Ле Корбюзье является Марсельская жилая единица. На фасаде здания заметно, что модуль создаёт метрический повтор. При этом, чтобы композиция смотрелась не скучно и не монотонно, Корбюзье использовал цвет, который позволил создать иллюзию внутренней динамики в статичной композиции, таким образом, разнообразив ее.

Модуль можно назвать основой композиции, единицей на пропорциональных отношениях, в которой совершенствуются остальные элементы. Модуль может иметь простую или более сложную форму. Самым ярким примером применения модульного принципа является конструктор: из незатейливых форм можно составить ряд новых, более сложных, отвечающих каким-либо другим функциональным требованиям и условиям [3, с. 85]. Примером в архитектуре может послужить Собор Василия Блаженного в Москве. Собор является не только архитектурным шедевром, но и памятником строительного мастерства. Он сложен из 15 видов кирпичей разных форм, ко-

торые являются модулями. При строительстве были использованы практически все возможности кирпича и способы кладки. Таким образом, получилась композиция Собора, составленная из 9 отдельных церквей, разнообразных по форме и высоте, хорошо сочетающихся и комбинирующихся друг с другом.

Существует большое количество архитектурных объектов с использованием данного метода. Например, в Британии есть студенческий центр Лондонской школы экономики, состоящий также из кирпичей и построенный архитектором Шейлой О'Доннел. Архитекторы Ирен Горпуа и Эйри Ота создали здание бутика в Шанхае. Авторы вдохновлялись образом айсберга. Чтобы вызвать ассоциации с гигантской глыбой, они использовали два типа стеклоблоков: объёмные и плоские. Такое сочетание блоков образует трёхмерный фасад. Бутик хочется рассматривать с разных сторон, каждый новый ракурс все интереснее. Модули использовались и при строительстве здания в Амстердаме на торговой улице. Фасад старого кирпичного дома в какой-то момент становится абсолютно прозрачным. Проект получил название "Кристалльный дом". Стекланные "кирпичи" гармонично продолжают историческую кладку. Сейчас в здании располагается бутик Chanel, и прозрачные витрины применяются для демонстрации новых коллекций. Система устроена с учётом того, что тот или иной поврежденный модуль, в случае необходимости может быть заменён на новый. Из этой идеи можно сделать вывод, что отдельные части объекта, в данном случае модуль, может быть использован независимо от других таких же модулей, из-за его самодостаточной формы, и быть самостоятельным объектом.

Интересно использование модуля в декоративном искусстве, основой которого является орнамент. По сути, в орнаменте заложен модульный принцип, который прочитывается в самом его определении: (лат. *ornamentum* – украшение) узор, основанный на повторении составляющих его элементов, предназначенный для украшения каких-либо предметов (утварь, текстильные изделия, мебель и др.), архитектурных строений (интерьер и экстерьер), а так же произведений декоративно-прикладного искусства. Орнамент может быть: ленточным, который строится из единых, повторяющихся элементов, расположенных вдоль прямой линии, например, лепесток цветка повторяется множество раз в ленте орнамента; сетчатым, элементы которого располагаются вдоль многих осей и формируют движение во всех направлениях; замкнутым, здесь модульные элементы создают замкнутое движение, например, модули могут быть заключены в круг, квадрат и др. Сами же модули могут быть геометрическими в виде ромба, квадрата и т.д.; растительными (цветы, листья...); символическими... [1].

Модулю можно найти разнообразное применение в дизайне интерьера. Данным методом корейский дизайнер Jung Yur спроектировал мебель Zen, она обеспечивает простоту форм, легко воспринимается, имеет ясную и лаконичную конструкцию. Пользуясь модульным принципом, как уже говорилось, можно составлять элементы исходя из собственных интересов. Так, дизайнеры от итальянской студии Neu Team создали мебель Multiplo, состоящую из модулей. В проекте были использованы яркие цвета и минималистичный дизайн. Мебель имеет почти необозримые возможности трансформации и обеспечивает хорошую функциональность. Таким образом, из модулей можно собрать кровать, стол, кресла, диван... Модульная трансформируемая мебель незаменима, когда нужно сэкономить свободное пространство в тесном помещении, за короткое время преобразить интерьер [3, с. 86].

Данный метод используется и в промышленном дизайне: модульная посуда Korja, созданная Иштван Бойте сделана из фарфора и коры пробкового дерева. Красивые формы сосудов делают их привлекательными и декоративными объектами. Посуду Korja можно применить в качестве ваз, поскольку она существует в различных величинах и узорах и может складываться для создания более высокого сосуда. Korja можно группировать и располагать по-разному, чтобы выставлять их в качестве декоративных объектов, заполняющих среду обитания человека, т. е. интерьер.

Модульный метод применяется не только в архитектуре или интерьере, но и в дизайне костюма. Как, например, современный костюм авангардного стиля. Для него как раз характерны необычные формы и материал. В этом направлении работает дизайнер Исэй Мияке.

Модуль может использоваться во всех сферах дизайна, в том числе и в ландшафтном. Здесь, например, существуют вертикальные цветники. Это высокие объёмные клумбы в виде скульптуры, ширмы, стены или пирамиды, они используются для декорирования вертикальных плоскостей и в целях экономии пространства. Так, можно представить авторский проект вертикального цветника «Байкал», который составлен из модулей, форма которых взята из природы. Она напоминает чешуйки шишки, т. е. в данном проекте используются два метода: модульный и бионический.

Итак, применение модульного принципа формообразования в архитектуре и дизайне может быть весьма плодотворным. Композиция из модулей может составляться по-разному: быть строгой, статичной или более свободной. Так или иначе, модульный метод позволяет, наряду с комбинаторным, существенно расширить диапазон возможностей современного дизайнера.

Примечания

1. Зайнулина Г. К. Орнамент. Виды орнаментов [Электронный ресурс] // Gigabaza.ru. URL: <https://gigabaza.ru/doc/72052.html>. (дата обращения: 21.01.2018).

2. Корбалан Ф. Золотое сечение. Математический язык красоты : пер. с англ. М. : Де Агостини, 2014. 160 с.
3. Обеднина С. В., Быстрова Т. Ю. Модульный принцип формообразования в дизайне [Электронный ресурс] // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2013. № 1. С. 85-91. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/modulnyy-printsip-formoobrazovaniya-v-dizayne>. (дата обращения: 21.01.2018).
4. Витрувий М. Десять книг об архитектуре. Кн. III, Гл. I. О соразмерности в храмах и в человеческом теле / пер. Ф. А. Петровского. М. : Изд-во Всесоюзной академии культуры, 1936. 331 с. ; То же: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/desyat-knig-ob-arhitecture-read-461377-15.html>. (дата обращения: 21.01.2018).

УДК 791.440.711(73)+791.43.03(73)

Дубданова Д. Б.
Манзарханов Э. Е., научный руководитель

ЗЛОЙ ИЛИ ДОБРЫЙ ГЕНИЙ СТЭНЛИ КУБРИКА. ЭКРАНИЗАЦИЯ РОМАНА ЭНТОНИ БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

Аннотация. В статье рассматривается одно из самых неоднозначных кинематографических произведений известного мастера визуальных эффектов американского кинорежиссера Стэнли Кубрика.

Ключевые слова: антиутопия, современный авангардизм, современное искусство, китч, ультранасилие.

Стэнли Кубрик (1928-1999) – американский кинорежиссёр, фотограф и продюсер, искусствовед и философ, один из самых влиятельных кинематографистов второй половины XX столетия. Фильмы Кубрика - чаще всего экранизации известных литературных произведений, снятые с большим техническим мастерством. К особенностям его режиссёрского почерка относят специфическое использование крупных планов и частые панорамные съёмки для создания атмосферы, с целью раскрыть подтекст, подчеркнуть мысль автора, а также долгие наплывы камерой и употребление популярной и классической музыки как бы вне контекста сцены или эпизода. Кубрик часто изображает одиночество человека, его изоляцию от окружающей действительности в собственном, им самим придуманном мире [1]. В мировом кинематографе он известен неоднозначными экспериментами. Многие из них стали классикой и считаются шедеврами. Пожалуй, самый известный – это нашумевший фильм-антиутопия 1971 года «Заводной апельсин», снятый по одноимённому роману английского писателя Энтони Бёрджесса. Известно, что дебютный роман, написанный в 1962 году, принёс Энтони Бёрджессу мировую известность, и Стэнли Кубрик мог экранизировать его сразу после премьеры книги.

В 1963 году сценарист Терри Саузерн показал Стэнли Кубрику эту книгу. Саузерн вспоминал: «Сначала роман несколько не привлёк Стэнли. Он сказал: такого языка никто не поймет. Мы обсуждали это целый день» [2]. Тогда Саузерн запросил роман для работы, полгода писал сценарий, его сочли перспективным, но английские цензоры его не одобрили. Саузерн продлил права, но затем забросил идею. В конце 1969 года Кубрик позвонил Терри и к удивлению последнего спросил: «Помнишь роман Энтони Бёрджесса, который ты мне показывал?» [2]. Видимо, все эти годы роман не выходил из головы режиссера. Постепенно, вольно или невольно, он вынашивал замысел и искал фактуру к фильму.

Данный фильм, вызвавший в своё время культурный шок и ставший культовым среди молодежи, в полной мере отражает художественный стиль Стэнли Кубрика, так как он пронизан характерной для Кубрика мизантропией и пессимизмом. Пугающий и провокационный по содержанию, «Заводной апельсин» затрагивает сложную тему – тему зла и насилия в современном социуме и поднимает ряд вопросов: имеет ли государство и общество право лишать человека свободы воли, пусть даже в целях исправления, может ли человек, ставший как заводной апельсин, символизировать победу современных технологий над злом, откуда в человеке склонность к насилию и агрессии, каким человек становится без свободы воли, как садизм может гармонировать с тягой к прекрасному?

Фильм начинается с кадра, полностью залитого красным цветом. По мнению некоторых критиков и по мнению автора статьи, этот кадр говорит о времени, которое скоро грядет. Предпосылкой такому чувству стало все большее нарастание жестокости и насилия, не только на экране, но и в жизни. К моменту выхода фильма, во второй половине 1960-х и начале 1970-х Америку и Западную Европу сотрясают молодежные бунты, с каждым годом все более ожесточенные. Пацифистский лозунг хиппи «Любовь спасет мир» постепенно сменяется на контр-культурное и пессимистическое «Секс, наркотики и рок-н-ролл». В итоге, из реальной жизни насилие перекидывается в кинематограф. Кино 1970-х начинает «намекать зрителям: если насилие – единственный способ разрешения критической ситуации, значит, оно оправдано» [3].

Главное отличие фильма «Заводной апельсин» от других фильмов о насилии того времени, в том, что они создавали у зрителей иллюзию, что они защищены от «зла непреодолимым барьером» – экраном телевизора

ра или кинотеатра. Стэнли Кубрику удастся не только взломать эту иллюзию, но и своей дотошной натуралистичностью и убедительностью персонажей Алекса, Доктора, Полицейского, Священника и других, посеять панику в обществе, так как модели поведения, образ мыслей и желаний этих персонажей свойственны многим людям из реальной жизни. Таким образом, кинорежиссером был создан убедительный проект скорого будущего западного мира.

По мнению многих критиков, в своем фильме Кубрик одновременно «высмеивает социализм и фашизм, консерваторов и либералов, полицейских и правозащитников, двуличных политиков и недалеких избирателей, современное искусство и эпоху Просвещения» [4]. Такая палитра политических окрасок создает трудности для анализа фильма, по крайней мере, для западных критиков, с точки зрения социальной актуальности. Многие из них задаются вопросом – «Это искусство или порнография? Актуальная сатира или аморальная история?» [4]. А на самом деле, кинорежиссер доказывает только лишь экзистенциальную точку зрения «что вина за то, что происходит вокруг, лежит в равной степени на всех» [5].

Опять же критиками отмечено, что в фильме широко используются достижения современного искусства. Скульптуры, картины, декорации подчеркнута сексуального характера представлены как достижения современного авангардизма и как модный бренд. Сам Стэнли Кубрик считал, что через несколько десятков лет результатом развития современного искусства, будет полное стирание границы между искусством, китчем и порнографией: «Эротика (рано или поздно) станет популярным искусством, и эротические картины будут так же доступны, как постеры с африканской саванной» [4]. Больших размеров настенная фреска в подъезде дома, где живет Алекс, очень похожа на многочисленные панно с участием рабочих, крестьян, советской интеллигенции на стенах дворцов культуры и театров в СССР. На фреске изображены обнаженные мужчины в позах греческих статуй, с одинаковым выражением на лицах – псевдо одухотворенные и механистичные. По инструментам труда и другим деталям, можно определить среди них рыбака, землепашца, строителей, юных улыбающихся помощников. Вся фреска испещрена пририсованными гениталиями и неприличными записями на английском. Присматриваясь к этой картине, можно увидеть следующий подтекст – злая ирония над идеями социализма со стороны молодежи. Или со стороны режиссера?

Ансамбль из статуэток «Танцующие Иисусы» – работа голландского художника Германа Маккинка, которую Стэнли Кубрик «случайно» замечает в его мастерской. «Танцующие Иисусы» фигурируют в эпизоде убийства Алексом женщины-феминистки, любительницы современного искусства. Помимо символического орудия убийства женщины – огромного фаллоса, и статуэтки Бетховена, которым защищалась женщина, режиссер постоянно акцентирует в кадре на этот ансамбль, ясно давая понять, насколько западный мир погряз в лицемерии по отношению к христианской морали, которая давно перестала быть сдерживающим барьером для совершения греха. Более того, «Танцующие Иисусы» (точнее было бы назвать «Пляшущие Иисусы»), с высоты сегодняшнего дня полностью компрометируют христианский догмат как глобальный обман и издевательство над человечеством, как чья-то злая шутка, затянувшаяся на тысячелетия. Помимо этих примеров, в разных эпизодах можно увидеть огромный портрет романтика и революционера Л. ван Бетховена в комнате Алекса, пародию на провокационные работы британского скульптора Аллена Джоунза в баре Когова в виде откровенной порнографии, дорогой и стильный декор в домах жертв банды Алекса, - все это указывает на ничтожность, наивность и беспомощность утопающего в роскоши брендового «современного искусства» и традиционной морали в борьбе с болезнями общества в целом и отдельного индивида, в частности.

Отдельно следует выделить музыкальное оформление фильма. Известно, что Стэнли Кубрик – большой поклонник классической симфонической музыки и мастер парадоксального применения ее в своих произведениях – «Доктор Стрейнджлав» (1963), «Космическая одиссея – 2001» (1968). Также как и в предыдущих картинах, для него музыка, это не только способ передать атмосферу в эпизоде, настроение героев или иллюстрировать происходящие на экране события, действия героев. Для Стэнли Кубрика музыка это, прежде всего, контрапункт, контрдействие общепринятой музыкальной ассоциации. Благодаря такому подходу возникает нужный контраст и даже диссонанс и в конечном итоге возникает необходимая тема, концепция, которую он закладывает в той или иной сцене.

Сцену драки банды Алекса с бандой свиньи Вили сопровождает идиллическая увертюра Россини из оперы «Сорока-воровка». Из-за этого контраста кадры драки кажутся менее агрессивными. И Кубрик часто использует этот прием на протяжении всего фильма. Саму драку он показывает не целиком, а с помощью монтажа, выхватывая отдельные, наиболее эффектные сцены драки. Такой прием превращает драку в стилизованный балет, что снижает, казалось бы, натуралистичность кадров и спасает зрителя от шока: «Все кровавое, жуткое увидено как бы сквозь толстое, но абсолютно прозрачное стекло времени... Здесь холодная отстраненность, вне участие, чувство дистанции, даже когда применяются самые крупные планы» [6]. Другая точка зрения на эту сцену принадлежит американскому критику Полину Кейл, который обвинил Кубрика в спекуляциях и прививании зрителям иммунитета к насилию: «В многочисленных эпизодах изнасилований и жестоких избиений нет ни ярости, ни чувственности, они хладнокровно и тщательно рассчитаны, и, поскольку, зритель не видит за этим никаких эмоциональных мотивов, он может почувствовать себя оскорбленным» [6].

Однако, с высоты сегодняшнего дня, когда насилие на экране давно стало нормой и оно, наконец, приобрело черты жизненной правды, без «наива» и чрезмерности в эффектах, даже в самых дорогих суперблокбастерах, данная сцена воспринимается с другой стороны, так как оголяется еще один план, заложенный режиссером, – для этих молодчиков насилие – это высшее развлечение и удовольствие (ультранасилие), и в этом для них даже смысл существования! Поэтому в фильме и встает вопрос, что делать с такими людьми, группой людей, с целым поколением, есть ли у них шанс на исправление? И ответ однозначный – нет!

В сцене избиения известного писателя и изнасилования его жены прямо у него на глазах, Стэнли Кубрик использует популярный голливудский шлягер 1950-х «Поющие под дождем» из одноименного киноцикла. Известно, что про эту песню Кубрик сказал следующее: «Многие, и я в том числе, никогда больше не смогут смотреть на весело отплясывающего под дождем Джина Келли без подкатывающей тошноты и обиды на «Заводной апельсин», столь бесцеремонно присвоивший эту песню». Так за несколько минут, сколько идет сцена избиения и изнасилования, американский кинорежиссер ниспровергает с пьедестала фантомный идеал любви и счастья в голливудских мелодрамах и комедиях. Этот прием потом не раз будет использоваться у разных режиссеров во второй половине XX столетия – американских, европейских, русских для разрушения сложившихся иллюзий и стереотипов, навешенных популярной культурой и легкомысленным отношением к жизни.

Главный герой Алекс неистовый поклонник и фанат творчества Людвиг ван Бетховена. Музыка знаменитого немецкого композитора вызывает у него потребность к глобальному разрушению и вселенской анархии, она – «источник колоссальных переживаний, порождающий садистские фантазии и эротический экстаз». Советская газета «Комсомольская правда» в 1972 г. в рецензии на фильм по этому поводу писала: «Образованность – не препятствие для жестокости, понимание музыки – не исключает садизма. Не новая мысль для человечества, которое пережило Гитлера, обожавшего Вагнера, и сентиментальных эсэсовцев, умиленно слушавших Моцарта. Не новая, и вместе с тем необычайно актуальная» [4]. Об увлечении главного героя музыкой Бетховена сам Кубрик говорил, что в мире будущего, для современников Алекса, музыка, в том числе и классическая, может лишь развлекать и «стимулировать настроение» [7].

В фильме «Заводной апельсин» в центре внимания у режиссера типичный представитель свингующей молодежи подросток Алекс¹. Он «балдеет» от творчества Людвиг ван Бетховена, разбирается в искусстве («тонкий ценитель прекрасного»), у него в комнате живет больших размеров змея, за которой нужен какой-никакой уход, но, несмотря на эти положительные черты, он совершает акты ультранасилия: избивает бездомных, дерется со сверстниками, врывается в дома, грабит жильцов, насилует женщин. В картине Алекс сам рассказывает свою историю. При этом он использует особый слэнг современной молодежи – «...надцатых» (от четырнадцатилетних до девятнадцатилетних), в котором смешаны английские и русские слова [8]. Поэтому при анализе фильма у зрителей и кинокритиков часто возникает вопрос – главный герой – Алекс: злодей или тонкий ценитель прекрасного?

Для Стэнли Кубрика прототипом главного героя становится известный персонаж из трагедии У. Шекспира герцог Глостер, он же Ричард III из одноименной пьесы: «Алекс сознает собственное зло и открыто его принимает. Он не делает ни единой попытки обмануть себя или зрителей относительно глубокой порочности и злобности своей натуры. Его образ – откровенная персонификация зла» [4]. Стэнли Кубрику удается уравновесить в главном герое некий баланс положительных и отрицательных черт. Подобно Ричарду III Алекс осознает свои пороки и вместе с тем, он понимает, что окружающие его «нормальные» люди, на самом деле трусы и лицемеры, либо, как его родители, живут исключительно иллюзиями, снимая таким образом с себя ответственность за свою жизнь и жизнь своих детей. Это и вызывает в нем бунт. Стэнли Кубрик намеренно делает Алекса еще более жестоким, чем он описан у Энтони Бёрджесса, для того чтобы у зрителя не возникло к нему сочувствия во время эксперимента над главным героем. И тем циничнее предстают действия правительства, которое идет на сделку с этим нравственным уродом в финале фильма, завершая таким образом круг, который продельывает Алекс по ходу сюжета. Только в конце круга у него не происходит очищения и обновления или его гибели, как принято по теории драмы, а он торжествует «моральную» победу над лживым буржуазным обществом.

Фильм «Заводной апельсин» – это фильм предостережение, предупреждение западному миру. Он поднимает вопрос о том, куда могут завести бесконечные политические игры и социальная безответственность, о том, что молодые люди не сами становятся на путь преступления, а общество делает их такими с детства и ответственность за это несут в первую очередь те, кто стоят у руля власти – от рядового педагога в школе и до президента страны.

Сам Стэнли Кубрик считал, что спасение человека – дело чрезвычайно сложное, что он, прежде всего художник, а не моралист. Поэтому он только ставит вопрос, пускай и достаточно сурово, но право решения, что неправильно и почему, что необходимо делать и каким образом это следует делать, он оставляет за зрителем. И как показывает время, даже спустя несколько десятилетий не все зрители и критики берутся объектив-

¹ Роль Алекса в фильме исполнил одаренный молодой британский актер театра и кино Малкольм Макдауэлл.

но и честно признать, что тоже ответственны за поступки Алекса. Может быть, поэтому в некоторых западных странах официальная премьера фильма, состоялась только в 2000-е годы: во Франции – 1 сентября 2001 года, в Германии – 1 февраля 2005 года, в Италии – 13 июня 2005 года, в Англии – 27 февраля 2008 года.

Таким образом, на вопрос – кинокартина американского режиссера Стэнли Кубрика создана его злым или добрым гением – можно однозначно ответить, что скорее добрым гением. Хотя бы потому, что она показывает правду, правду нашей жизни без прикрас и половинчатости. Это фильм о моральной ответственности, о будущем, о причинах, которые порождают зло в людях, и о силе искусства кино, которое своим специфическим языком может заставить целое поколение взглянуть на себя со стороны.

Примечания

1. Стэнли Кубрик [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ru.wikipedia.org/wiki>. (дата обращения: 16. 03. 2018).
2. Фильм «Заводной апельсин» [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. (дата обращения: 03. 03. 2018).
3. Нэрмор Д. Кубрик. М. : Rosebut Publishing, 2012. 400 с.
4. «Заводной апельсин» : путеводитель по фильму Стэнли Кубрика [Электронный ресурс]. URL: http://distantlight.tv/index.php/ru/kino-vne-vremeni/item/33-clowcwork_orange.html. (дата обращения: 12. 03. 2018).
5. Экзистенциальная вина [Электронный ресурс]. URL: http://yandex.ru/click/jsredir_bu=h47v&from. (дата обращения: 12. 03. 2018).
6. Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики. М. : Искусство, 1977. 303 с.
7. Стэнли Кубрик [Электронный ресурс]. URL : <http://www.visual-memory.co.uk>. (дата обращения: 16. 03. 2018).
8. Алекс (Заводной апельсин) [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 16. 03. 2018).

УДК 821.161.1-1

Исаков А. В.

Серебрякова З. А., научный руководитель

ИГРА С ПЕРСОНАЖАМИ В СТИШКАХ-«ПИРОЖКАХ»

Аннотация. В статье рассмотрены стишки-«пирожки», в которых используются образы известных персонажей. Основное внимание уделено игровому характеру использования данных образов. Предложена типология приёмов игры с персонажем.

Ключевые слова: стишки-«пирожки», порошки, игра, персонаж, прецедентный текст.

Стишки-пирожки – жанр сетевой литературы, возникший 2003 году и до сих пор не утративший своей популярности в определённом сегменте Рунета. Значительную часть пирожков составляют тексты, которые мы, вслед за Т. Хоруженко, называем «постмодернистскими» [4, с. 67]. В них обыгрываются различные прецедентные феномены культуры, в том числе – образы известных персонажей.

Игра как свободная манипуляция с исходным материалом определяет весь ход творческого процесса при создании «пирожков». Разнообразны её проявления на языковом уровне [3], но не менее интересна и игра с образами.

Материалом для творческой игры с персонажем в «пирожках» выступают яркие черты его образа, события из биографии персонажа, а также связанные с ним образы и события. Рассмотрим несколько типичных приёмов игры с персонажами.

1. Разъятие образа. Есть «пирожки», чей юмор основан именно на разъятии хорошо знакомого всем цельного образа на составные части. Этот приём связан с поэтикой гротеска, так как и в «пирожках» акцент делается на самых ярких чертах внешности персонажа:

*метель была настолько сильной
боярский даже слез с коня
и стал держать руками шляпу
но ветер сдул с него усы*

Здесь художественный эффект заключается в разделении неделимого образа на части, однако есть тексты, где, наоборот, воссоздаётся генезис классического образа из частей:

*на самом деле пушкин лысый
но как-то раз идя домой
кобзона встретил в переулке
сорвал парик и убежал*

В данном пункте стоит ещё привести пример «пирожка», где часть персонажа начинает жить собственной жизнью:

*боярский сбрил усы и ходит
неузнанный среди толпы
а люди топчутся по кругу
и поклоняются усам*

2. Трансформация персонажа. Этот приём может быть сопряжён с предыдущим, например:

*а я не пушкин умирая
поэт дантесу говорит
я евтушенко и сдирает
с себя фальшивый бакенбард*

Основанием для трансформации одного персонажа в другого обычно является какое-либо сходство в их биографиях:

*евреи плакали о сколько
идти нам моисей скажи
устали что ль из под ермолки
сусанин улыбнулся им*

3. Совмещение несовместимого. Под этим приёмом мы подразумеваем в первую очередь нарушение пространственно-временных границ, которое часто встречается в «пирожках». Персонажи из разных эпох могут быть включены в один текст:

*ползет мересьев по подлеску
вдоль черной речки вдруг кусты
зашевелились вышел пушкин
привет дантеса не видал*

Могут соединяться разные художественные произведения:

*офелия мой друг герасим
подачки жаль не говорит
он хочет вас после обеда
сходить на речку прогулять*

Также в «пирожках» и «порошках» происходят встречи реальных и вымышленных героев:

*спокойно маша я гагарин
ты вижу не меня ждала
да подвела нас временная
шкала*

4. Обращение к биографии. Этот приём заключается в ироничном обыгрывании событий из биографии персонажа. Чаще всего у персонажа в биографии есть одно центральное событие, к которому и обращаются в «пирожках»:

*а в переводе на собачий
герасим означает бог
и руки тёплые и ужас
холодной гибельной воды*

Часто таким образом обыгрывается смерть персонажа:

*из питера не уезжают
по крайней мере далеко
вот пушкин пробовал доехать
до чёрной речки и назад*

5. Обыгрывание свойства персонажа. Предметом комической игры в «пирожках» становятся также физические и социальные свойства персонажа:

*индийский режисёр поставил
му му тургенева в кино
красиво так не пел герасим
давно*

*исус устроился в макдональдс
простым раздатчиком еды
но был уволен через сутки
за то что всех кормил мацой*

В первом примере обыгрывается немота Герасима, во втором – еврейская национальность Иисуса.

6. Домысливание. Известные события из жизни персонажей в «пирожках» могут быть дополнены новыми обстоятельствами. Здесь особенно видно стремление включить исторических персонажей в контекст современной, знакомой каждому читателю жизни:

*здесь не паркуются товарищч
сказали ленину враги
на борт броневика приладив
наклейку с надписью я хам*

*моя фамилия есенин
я здесь повеситься хочу
как номеров свободных нету
я максимум на полчаса*

7. Интертекстуальная игра. Есть «пирожки», в которых игра с персонажем основана на использовании прецедентного художественного текста, ассоциативно связанного с образом персонажа:

*глава один придумал пушкин
гуляя по лесу зимой
но занемог и не добрался
до мой*

Здесь в текст включены слова из начала романа «Евгений Онегин» (*глава один, занемог, мой*).

8. Персонаж и его «копия». Распространены «пирожки», в которых образ узнаваемого персонажа обыгрывается через создание его пародийного двойника:

*олег выходит из ракеты
и наступает на шнурок
да сразу видно не гагарин
воскликнул кто то из толпы*

*олег решил играть в иусу
варенье размешал в воде
побегал хохоча по лужам
потом на кладбище пошёл*

Роль двойника обычно исполняет Олег – главный герой многих «пирожков» [1, с. 88].

Итак, мы выделили 8 приёмов, которые используются в «пирожках» для игры с образами известных персонажей. Нередко некоторые из этих приёмов используются в одном тексте – это можно видеть и в наших примерах. Игра с персонажами в «пирожках» явно опирается на опыт литературы и фольклора «доинтернетовской» эпохи. Цинизм и деструктивные мотивы сближают «пирожки» с сатирскими стишками, гротескное изображение действительности – с традиционной народной смеховой культурой, поэтика абсурда связана с творчеством ОБЭРИУтов и их последователей [2, с. 131], осовременивание и переосмысление биографии персонажей приходит в «пирожки» из анекдотов, а сюжет о двойнике-трикстере происходит из мифологии. Особым, специфически постмодернистским художественным приёмом в «пирожках» является интертекст. Таким образом, игра с персонажами в стишках-«пирожках» является способом комического освоения действительности, а приёмы этой игры заимствованы из различных предшествующих форм словесного творчества.

Примечания

1. Клемят Л. Е. Постмодернистская эстетика и народные традиции в современном интернет-фольклоре // Искусство и культура. 2016. № 3 (23). С. 83–89.
2. Петренко С. Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 7 (92). С. 129–135.
3. Соковнина В. В. Лингвокреативность взрослого мира: игры в "социальной сети" // Уральский филологический вестник. Серия: Психолингвистика в образовании. 2014. № 2. С. 96–100.
4. Хоруженко Т. И. Пирожки как новый жанр интернетлора // Литература в контексте современности: жанровые трансформации в литературе и фольклоре. Челябинск : Энциклопедия, 2015. С. 66–70.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО Ц. ДОНА

Аннотация. В статье показан жизненный и творческий путь одного из крупнейших основоположников бурятской литературы.

Ключевые слова: биография Ц. Дона, Ц. Дон, творчество Ц. Дона, жизнь, бурятская литература.

Процесс зарождения и формирования бурятской литературы проходил в острой идейной борьбе. Шли жаркие дискуссии по вопросам о путях формирования и становления бурятской литературы, ее жанров и стилей, художественной традиции. Особенно волновало авторов отношение к национальным обычаям и традициям, религиозным обрядам.

Цыденжап Дондупович Дондубон родился 15 апреля 1905 года в бедной семье бичурского скотовода, в Аяге. Ещё в шестилетнем возрасте Цыденжап научился читать на старо-монгольском. Позже Будын Дондоп смог позволить себе отвезти сына учиться в Тодхотойское инородческое двухклассное училище, которое Дондубон младший окончил с похвальной грамотой.

Дальше жизнь молодого человека пошла на спад. Ему было лишь двенадцать лет, когда не стало его отца, и мальчик вынужден был рано повзрослеть и начать помогать семье. В то время он старался не забрасывать учёбу и по мере возможностей продолжал её. Ц. Дон много читал, всё, что попадалось под руку: газеты, журналы и книги – литературу на двух языках: монгольском и русском. Произведения Пушкина и Лермонтова, Толстого и Гоголя, восточные и русские сказки.

В шестнадцать лет Цыденжап Дондупович становится членом Сомревкома и организатором первой комсомольской ячейки в Шибертуе. Уже к двадцати двум годам – заместитель председателя Мухоршибирского Аймисполкома, в двадцать пять лет становится ответственным редактором газеты «Буряад-Монголоу унэн». В двадцать восемь лет вступает в должность народного комиссара просвещения бурятской АССР. Также Цыденжап – кандидат в члены в бюро Бурятского областного комитета ВКП (б) [2].

Исторические перемены разбудили писательский талант Ц. Дона. Он владел четырьмя языками, в их числе - двумя иностранными. Он кропотливо изучал различные социально-политические и философские сочинения, а также труды о теории и эстетике литературы.

В бурятской советской литературе в 1932 году появилась первая повесть «Хиртэһэн һара» («Затмение луны»), которая принесла Цыденжапу Дону народную известность. Это произведение относится к реализму, обращено к проблемам современности. В нём отражаются социальные преобразования в улусах Бурятии в годы коллективизации. Писатель говорит о своём времени просто, без фальши и преувеличения, чем компенсирует сухость стиля. Главный герой – Радна – простодушный старик, склонный к сомнениям. Он обладает энтузиазмом общественника. На его долю выпадает много трудностей, с которыми ему предстоит храбро встретиться лицом к лицу. Затмение луны – плохой знак, который означает приближение беды. Как раз это затмение и было кульминацией повести. Не раз ещё Радна будет себя корить, что не спас Аюшу, бывшего секретаря коммуны. Но если бы не это затмение, то не вывели бы на чистую воду кулаков и не оправдали бы Радну. В конце улус перешёл на артельный тип хозяйства, чем поднял свою экономику и жизненный уровень населения. Янжима, Дольжон, Гомбо – молодёжь. Они олицетворяют обновление народного сознания. И пусть до идеала им ещё далеко, но это – юные побеги с горячей и наивной прямоотой восприятия жизни, навеванной новой эпохой. Это - люди прогресса. Они состоят в коммуне и служат на благо своего улуса и республики. Им в противовес представлен образ мудрой Долгор. Она олицетворяет собой старую эпоху. Это старушка с устоявшимися идеями и закостенелым сознанием. Она не желает никаких перемен. Долгор – хранительница обычаев и обрядов, издревле принятых у бурят.

У Дона природа тоже играет свою роль, отражая состояние героев, то, что их ожидает. В главе «Хмурый день» Радну изгоняют из общины с позором, обвинив его в кулачничестве. И даже погода хмурится над этим решением. «Тяжёлые изжелта-серые тучи обложили небо. Их косматые тёмные края стелются над самой землёй, волочась по макушкам ближних сопков, почти задевая верхушки деревьев. Подгоняемые ветром, как волны, накатываясь одна на другую, тучи торопливо ползут к югу. Моросящий дождь то усиливается под порывами ветра, то затихает. От сырости и пронизывающего холодного дыхания ненастья не спасает никакая одежда...» [1].

Ц. Дон был основателем и первым редактором литературно-художественного журнала «Бата зам». Это был солидный для того времени журнал, вокруг которого были сосредоточены почти все писатели республики. Стоит отметить, что как такового штата у журнала не было, и все его сотрудники работали на общественных началах.

Жена писателя, Чимитцу Дылгыровна, и его коллеги утверждают, что Ц. Дон в сентябре 1937 г. дописал и планировал отнести в издательство книгу «Тужа соо» («В дремучей тайге»), которая задумывалась как

трилогия. Книга была посвящена теме дружбы русских и бурят в период строительства в Улан-Удэ паровозо-вагонного завода. Однако рукопись этой книги, к сожалению, без следа пропала после ареста писателя.

В статьях «Национальной литературе – неослабное внимание!», «За дальнейший расцвет литературы» и в других Ц. Дон призывал показать в правдивых художественных образах весь процесс становления нового человека. «Наша литература – писал Ц. Дон – хотя и растет невиданными темпами, все же отстает от жизни и по качеству своей продукции, и по поискам новых возможностей раскрытия внутреннего мира человека». [3]

Ц. Доном были переведены на бурятский язык сборник речей В. И. Ленина, Конституция СССР и другие важнейшие политические документы. Среди его художественных переводов явно выделяется книга Распэ «Приключения Мюнхгаузена». В переводческой деятельности Ц. Дон достиг завидного совершенства, умело передавая «дыхание» оригинала. «Постоянно расти, обогащаться за счет лучших достижений русской и мировой культуры; совершенствоваться в мастерстве, кропотливо изучая жизнь народа; стремиться постигнуть всё своеобразие духовного склада народа» – такие задачи ставил перед собой писатель [2].

Ц. Дон рано ушёл из жизни: ему было всего тридцать два года, когда смерть забрала его. Он стал одним из многих жертв репрессий. Но и за свой короткий период жизни он сумел оставить людям действительно незабываемый литературный и человеческий труд. По масштабу изображённых событий и социальному значению, проза Ц. Дона заняла основополагающее место в истории развития и становления бурятской литературы.

Примечания

1. Дон Ц. Затмение луны // Таежная, озерная, степная... Т. 6. Улан-Удэ : Респ. тип., 2012.
2. Шарапова И. Ж. 100 лет со дня рождения писателя Ц. Дона // Бурятия-2005 : календарь знаменательных и памятных дат / Нац. б-ка Респ. Бурятия. Улан-Удэ, 2005.
3. Писатели Бурятии XX-XXI веков : эксперимент. учеб. пособие / М-во образования и науки Респ. Бурятия ; редкол. : С. Д. Намсараев [и др.]. Улан-Удэ : Бэлиг, 2008.

УДК 378.679.2(470-25)(091)

Коковина Н. С.

Баторова Д. Н., научный руководитель

ВОСПИТАНИЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ АРТИСТОВ ТЕАТРА О. П. ТАБАКОВА

Аннотация. В статье рассмотрены особенности воспитания нового поколения артистов в театре О. П. Табакова. Раскрыты ключевые моменты становления театра, показано, чем он отличается от других, существовавших на тот момент театров, исследуется особенность педагогики О. П. Табакова.

Ключевые слова: О. П. Табаков, «Табакерка», воспитание артистов.

Олег Павлович Табаков. Это имя знает каждый в нашей большой стране. Замечательный артист, режиссер, театральный менеджер, а главное – выдающийся педагог. В списке достижений Олега Павловича несчетное количество спектаклей, успешных проектов, знаменитых ролей, но самым главным своим детищем Олег Павлович считал свой театр – сначала маленький студийный, затем, один из самых лучших в стране.

В ту пору Табаков совершенно не думал о создании собственного театра, в 1973 г. он был успешным актером, директором «Современника», и никаких мотивов для этого у него не было. Поэтому его поведение было странным и малопонятным для окружающих. Олег Павлович Табаков считал, что новое дыхание необходимо театру, и он должен этим заняться. Его терзала необходимость передавать свой опыт другим людям.

Табаков поделился своим авантюрным и довольно, на его взгляд, легкомысленным планом со своими современниками. Они горячо восприняли его речь и, разделяя его надежды, вызвались участвовать в реализации плана. Среди собравшихся были Валерий Фокин, Андрей Дроздин, Константин Райкин, Гарик Леонтьев, Иосиф Райхельгауз, Владимир Поглазов, Сергей Сазонтьев – они согласились с Табаковым, и после этого начались конкретные действия.

Они стали ходить по школам и вывешивать листочки-объявления. Сработало. Поздней весной и летом было отсмотрено несколько тысяч детей, из них было отобрано всего 49 человек. Студия располагалась во Дворце пионеров имени Крупской, на улице Стопани, она представляла собой некий вариант драмкружка, но уровень притязаний его организаторов был высок. Программа, которая была разработана для студийцев, состояла из общего изучения истории искусства и истории театра, танца, конечно, актерского мастерства. Дроздин преподавал не только пластику и сценическое движение – все как в театральных вузах.

Табаков называл это настоящей студией романтиков. Встречи проходили несколько раз в неделю, занимались по несколько часов. Спустя два года из всей группы осталось только восемь человек. Табаков объясняет это так: «Я отчислял, отчислял и отчислял, оставляя лучших из лучших. Это было довольно жестоко, но и у меня была своя правда: я учил их не для чужого дяди, а для того, чтобы мы играли на одной сцене» [2].

В 1976-м году Табакову позволили набрать свой курс в ГИТИСе. На курс было набрано двадцать шесть человек. Основой курса стали восемь человек, которые были приведены из любительского объединения. Одной учебы было недостаточно — требовалась постоянная практика, то самое раннее приобщение к профессии, о котором говорил Табаков.

Для тогда достаточно традиционного ГИТИСа этот курс был настоящей инновацией, на них смотрели, как на чужаков, странных и неуправляемых. Даже программа обучения табаконцев очень сильно отличалась от ГИТИСовской. Для Табакова эти дети были его первенцами, поэтому он очень трепетно относился к ним, им доставалось все самое лучшее. Отрывок из дневника студии: «3 июня 1978 г. В взаимопроникновении, близости душевной и беда наша, и надежда... В настоящем деле, как в любви, должно хотеться быть вместе. Ваш Олег Табаков» [1].

На курсе Табакова со студентами встречались и разговаривали многие люди, в самой большой степени выражавшие то время. Это были Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, Вадим Шверубович и многие другие. «Все связанное с тем, первым, курсом было настоящим. Вложенное в них было большим, значимым. Они получили от меня по максимуму, чего не досталось даже тем, кто шел сразу вслед за ними» [1] — вспоминает Олег Павлович.

Вскоре, курсу стало тесно в ГИТИСе, им требовалась площадка, чтобы приступить к практической работе. Нашли подвал на улице Чаплыгина, который раньше использовался как угольный склад. Его выгребли, вычистили, отмыли студийцы сами, собственными руками. Подвал привели в порядок, чтобы дать старт репетициям и грядущим спектаклям. С ноября 1977 г. курс Табакова приобрел постоянное место — подвал на улице Чаплыгина, 1а. Спустя два года, на курсе осталось всего 14 человек. Но табаконцы не падали духом. Андрей Смоляков перевелся из Щукинского училища. Пятнадцать человек составили костяк, с ними и ставили дипломные спектакли.

Премьерой студии стал спектакль «С весной я вернусь к тебе» по пьесе А. Казанцева, режиссером выступил Валерий Фокин. Премьера состоялась уже в 1978 году. Вторая премьера — «Две стрелы» Володина, в постановке Табакова. А спектакль «Прощай, Маугли!» — один из самых знаменитых в «Табакерке», его поставили Константин Райкин и Андрей Дроздин. Спектакль «Маугли» по-настоящему шел впереди своего времени. «Даже сейчас, спустя двадцать лет, я нигде не видел ничего подобного — таким истовым был способ существования в предлагаемых обстоятельствах» [1] — так говорил Табаков об этом спектакле.

К 1980-му году репертуар студии включал в себя уже шесть спектаклей, что представляет собой полноценный репертуар любого профессионального театра. Каждый студийец первого набора перед получением диплома сыграл на профессиональной сцене не менее трехсот спектаклей. Однако Табаков считал, что артист должен не только играть на сцене, но и соблюдать театральную этику во всех ее проявлениях, своим ученикам он показывал собственный пример. Великий артист, своими же руками, сам отмыл подвальный сортир, чтобы показать студентам, что театр — дом, и отношение к нему должно быть соответствующее. В студии назначили дежурных, отвечающих за чистоту в подвале, и, конечно, за наличие свежего хлеба и горячего чая. Жизнь студийцев складывалась естественным образом. О подвале знали и помогали, да и сейчас помогают многие люди, причастные и не причастные к искусству, потому что ребята-студийцы по-настоящему дарили своё творчество, они жили этим.

С 1979-го года о студии заговорила пресса. Статьи писали самые авторитетные журналисты и критики того времени. Курс, который еще даже не закончил академическое театральное образование, уже имел настоящую славу и успех. Все говорило о том, что должен родиться новый театр. В 1980-е годы студия имела абсолютный успех на гастролях в Венгрии. Все это давало студийцам веру в то, что уже пришла пора создать свой театр, но... жизнь все расставила по-другому. Мечту о новом театре уничтожил Виктор Васильевич Гришин, Первый секретарь Московского городского комитета КПСС. Чтобы официально открыть театр, нужны были правительственные разрешения. Их Гришин и не позволил выдать, говоря о том, что Табаков еще недостаточно зрел и отличается непредсказуемостью. Табаков с горечью говорит об этом: «Таким образом, этот человек отнял у нас семь самых прекрасных, самых смелых лет, когда мы верили в свои силы, когда можно было горы свернуть и легко сделать то, для чего нам впоследствии потребовалось столько времени» [2].

Но студийцы не отчаялись и начали бороться. Табаков боролся за жизнь своего театра всеми возможными способами, подключая свои связи, но ничего не выходило. Отторжение новой актерской генерации — так назвал Табаков неприятие своего театра. Он очень тяжело переживал поражение, для него это было настоящим ударом, но нужно было что-то делать дальше — нужно было искать новую работу студийцам, ребятам необходимо было на что-то жить. Так, первые ученики ушли из родного театра. Многие так и остались в тех театрах навсегда.

В течение двух лет студийцы, вопреки всем обстоятельствам, сохраняли жизнь своего театра, они сбегали с «основных» мест работы, репетировали по ночам, ставили новые спектакли. Они пытались зубами выгрызть право на существование. Из-за дефицита времени репетировали мучительно. Когда провалился последний спектакль, на который была большая надежда — «Пролетарская мельница счастья», Табаков отказался от

руководства студией, от их подвальной мечты. Строчки из дневника студии: «1 января 1982 г. Студия молодых актеров в 1 час ночи 2 января 1982 года прекратила существование...» [1].

Спустя год ректор ГИТИСа предложил Табакову набрать курс. Так родилась вторая студия. Её ожидал успех. В 1987 г. сбылась мечта Табакова о собственном театре. О большой семье, где много детей и где «все по справедливости» [1]. Довольно скоро народ прозвал театр «Табакеркой».

Идея Табакова удалась – он воспитал артистов нового поколения, которые вдохнули жизнь в театральную Москву, артистов преданных своему делу, готовых пожертвовать всем ради театра, и с такой теплотой любящих своего учителя.

Примечания

1. Табаков О. П. Моя настоящая жизнь. М. : Триумф, 2000.
2. Театральный подвал № 88 (апрель 2018) [Электронный ресурс]. URL: <https://drive.google.com/file/d/1TW6boNlpxsIgJYyzZdkiwB0jKogUbIk9/view>.

УДК 821.512-1.09

Кокорина В. А.

Сангадиева Э. Г., научный руководитель

ПРИБЛИЖАЯ НОВЫЙ МИР К СТАРОМУ. ТЕМА КОЧЕВНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ БАИРА ДУГАРОВА

Аннотация. В статье рассматриваются основные темы лирики в творчестве Баира Сономовича Дугарова. Анализируются некоторые произведения автора. Прослеживается связь поколений через символы, образы природы, фольклорных персонажей и исторических личностей в поэзии Баира Дугарова.

Ключевые слова: кочевник, лирика, поэт, Родина, природа, Баир Дугаров.

Баир Сономович Дугаров родился и живет в Бурятии. Много путешествует, частый гость в Монголии. Народный поэт Бурятии пишет на бурятском и русском языке. Занимается переводом бурятской и монгольской поэзии, издается в сборнике «Алтаргана», публикует свои стихотворения в различных антологиях и журналах, пишет статьи о современном состоянии в литературе, изучает мифологию Гэсэриады. За время своей творческой деятельности Баир Сономович выпустил множество стихотворных сборников.

Баир Дугаров – поэт евразийского типа, дар которого был сформирован под влиянием двух разных культур – Востока и Запада. Однако в этой статье внимание мы уделим отдельным темам лирики поэта.

В своих произведениях Баир Дугаров создает особую картину мира, включающую и малое и крупное, и бытовое и вечное, например, Вечность и время, миф и реальность, война и мир, свобода и воля. В стихотворении «От крика к голосу» (6 строк, 24 слова) поэт смог ухватить и передать суть всего исторического прошлого, философской мысли, религиозного начала, прогресса, развития и времени. Это произведение, несомненно, является результатом долгих размышлений о сути мира.

“От крика к голосу,
от сабли к колосу,
от мифа к логосу,
от бубна к лотосу,
от чия к полюсу,
от юрты к космосу” [2].

Любимая тема творчества Баира Дугарова – малая родина, его любовь к степям, к древнимномадам и глубочайшее почтение к “кочевому человеку”.

“На мохнатых конях пронеслось мое смуглое племя.
Возносило, карало его беспощадное время.”
 (“Степь”) [3].

Стихотворение «Степь» передает силу и мощь непокорного, свободного народа. Ты жаждешь ощущать себя среди этих вольных людей. Подобный эффект автору удалось получить при помощи аллитерации. Часто повторяющиеся согласные звуки «х», «н», «м» будят в нас дикое, варварское начало. Особенно сильно выделяющийся звук «с» в словах «пронеслось, смуглое» воссоздает свист и вызывает картинку быстрой, спешной езды, погони. А звуки «зн» («возносило»), «кр» («карало»), «щд» («беспощадное») приходится говорить с нажимом, прилагая усилия. Это создает ощущение тяжести и силы. Эти сочетания звуков напоминают язык монголов, что расширяет символический ряд создаваемой картины мира. По словам исследователя С. Рославлева: «Он легко и просто воплощает национальные мотивы в традиции русского лирического стиха» и мы наблюдаем это, проанализировав стихотворение “Степь”.

Душой отзываясь на голос Вечности, Баир Сономович создает стихи, читая которые, мы будто следим за диалогом двух томящихся сердец. Во многих произведениях Баира Сономовича лирический герой представлен тоскующим и мятежным, желающим вернуться в свой, далекий мир. Ему чуждо, противно и больно находиться в стране, по которой «гуляют злые сквозняки». Он восклицает «Сколько в доме трещин, боли и тоски?!», но его никто не слышит, потому что он «внук «врага народа», сын фронтовика».

Ощутить покой, вернуться в дом, «от долгого очнувшись забытья», ему помогают степь и горы. И он решает, «предкам поклоняясь, свету и добру, я Гэсэра знамя поднял на ветру», сохранить в сердце мир, тепло. Лирический герой становится знаменосцем нового мира, призывает очистить землю от демонов-мангусов, бороться с чудовищами вслед за Гэсэром. И цель эта достойная, великая, благословенная.

«Он есть, тот самый Путь. И спотыкаясь
о будничные камни бытия,
осознаешь таинственную радость,
что Путь благословляет и тебя»
(Читая “Дхаммападу”) [2].

Поэт и литератор Мэри Хамгушкеева, рассуждая о поэте, заметила: «В его стихах и поэмах – обостренное чувство связи поколений». В «Пешем всаднике» автор упоминает старого, высокого Бога Тенгри – Вечное Синее Небо («Не по воле высокого Вечного Синего Неба»), тем самым признавая его право на существование в нашей реальности. Приравнивая древнее верование и могущественного воителя, отца всех монголов Чингисхана к некоему проводнику, защитнику, опекуну («Глядел мне вослед сквозь столетия сам Чингисхан»), поэт тем самым проводит параллель с древним миром, связывая старое и новое.

«И предков дух, восставший из могил,
Мне молнии кусочек отломил»
(“Безмолвные миры ушедших поколений”) [1].

Герой произведений стремится умчаться на тех же конях, в те же дали, следом за предками. Тоска по духу свободы, по огромным, неизученным просторам степей Монголии и Бурятии, по могучему коню, по полету наполняет каждую строку горечью и радостью:

«Я прошел по путям,
Где промчались монгольские кони,
...

По желанию сердца
И тайному зову крови
Привела меня память»
(“Пеший всадник”) [1].

Природа – неотъемлемая часть жизни кочевника. Она дарует жизнь человеку, предоставляет ему пищу, кров и защиту, закаляет волю человеческую через трудности и, в итоге, забирает жизнь. Для кочевника жить в природе означает быть частью этого мира, осознавать себя ее единицей, полноценным ее элементом. Именно поэтому природа главный вдохновитель и неиссякаемый источник живых образов для поэта.

«Я хотел бы растаять дымком над поляной,
Сумасшедшею птицей пронзая небосклон
Камнем стать и луной»
(«Монголожон») [1].

Дымка, птица, луна и камень – все это душа лирического персонажа, его любовь. Но больше чем любовь – это желание жить в мире, найти себя в этом мире. Жить в гармонии с собой и природой. Он – «кусочек дождей и полян», он – «дитя, а не царь твой, природа!». Степь и Небо для творца целая религия («Одна моя вера... степь, былинка на тихом ветру и небесная высь»). Вера «последних кочевников» еще одна нить, приближающая нас к прошлому, к предкам.

Прочувствовать любовь поэта к истории родных краев, ощутить меланхолию лирического героя, вдохновиться необузданной силой и непоколебимым духом вольного, кочевого народа - значит понять поэта, его душу, его творчество.

Примечания

1. Дугаров Б. С. Степная лира. СПб. : Свое изд-во, 2015. 304 с.
2. Дугаров Б. Путь кочевника [Электронный ресурс] // Дружба народов. 2011. №2. URL : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/2/du6.html> /.
3. Дугаров Б. Струна земли и неба [Электронный ресурс]. URL: <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20%E2%84%9622-19.pdf/>.

ФИЛОСОФИЯ ТЕАТРА ПЕТРА ФОМЕНКО

Аннотация. В данной статье представлено исследование творчества одного из самых ярких театров XX-XXI вв. «Мастерской Петра Фоменко», особенностью которого было то, что коллектив театра составили «вчерашние» выпускники курса Петра Фоменко. Работа интересна тем, что в ней предпринята попытка вскрыть выразительные средства режиссера и его актеров с целью раскрыть секрет этого театра, его своеобразие. Также, чтобы в полной мере осветить тему философию театра, проведен анализ педагогических методов Петра Фоменко. Материалом исследования послужили видео-спектакли мастерской и интервью самого режиссера, его коллег и друзей.

Ключевые слова: мастерская Петра Фоменко, метод Петра Фоменко, музыкальность спектакля.

«Театр – это ложь, но важная ложь и красивая».

П. Фоменко

Петр Фоменко – это знаменитый режиссер и театральный педагог. Он не создал новой театральной системы, но основал одну из самых заметных и влиятельных в постсоветском театре школу. Среди его учеников множество звезд современного искусства, например: Владимир Епифанцев, Евгений Цыганов, Сергей Женовач, Олег Рыбкин, Сергей Пускепалис, Иван Поповски, Полина Агуреева, Елена Неvejeина, Марина Глуховская, Василий Сенин, Николай Дручек, Миндаугас Карбаускис, Максим Литовченко, сестры Полина и Ксения Кутеповы, Карэн Бадалов, Андрей Казаков, Илья Любимов, Галина Тюнина и многие другие. Среди его театральных постановок – бесчисленное количество шедевров: «Волки и овцы» по А. Н. Островскому, «Одна абсолютно счастливая деревня» по Б. Б. Вахтину, инсценировки прозы Л. Н. Толстого «Война и мир. Начало романа» и «Семейное счастье», «Бесприданница» А. Н. Островского, «Три сестры» А. П. Чехова, «Триптих» по произведениям А. С. Пушкина, и т. д. Его театр носит название «Мастерская Петра Фоменко».

Начнем с того, что первое бросается в глаза, когда смотришь его спектакли – это интонации актеров. Они легкие, непредсказуемые, как музыка. И во многих интервью говорится о музыкальности его спектаклей, что неудивительно, ведь Пётр Наумович многие годы своей жизни посвятил музыке, игре на скрипке. Но нам известен еще один факт биографии Фоменко. Так Анатолий Смелянский – театральный критик, историк театра, выдающийся деятель искусств и близкий друг Фоменко – писал об этом по рассказам самого Фоменко: «Среди всех его рассказов про годы учебы есть один замечательный. Из него-то мне и стал понятен будущий Фоменко. У него среди педагогов в Школе-студии был Борис Ильич Вершилов. Он боялся открыто преподавать какие-то свои «коренные» вещи, полагая, что его за это немедленно выгонят, как не вписывающегося в каноны. А дело было в том, что Вершилов обожал учить актеров с голоса, то есть интонациям. Он закрывал дверь стулом, чтобы случайно никто не вошел и не подсмотрел, и говорил студентам: «Сейчас мы с вами немножко поинтонируем». Он учил с голоса схватить интонацию, а через нее схватить человека. Это происходило индивидуально, с глазу на глаз, в обстановке секретности. Сейчас каждый понимает, что «схватить» человека можно, идя от чего угодно – от жеста, от голоса и так далее. Но тогда это считалось криминалом, поскольку «постичь человека можно только изнутри, зазернившись, долго выращивая, вынашивая и т. д.» [2].

Этот урок Фоменко навсегда усвоил. А сам он говорил: «Чтобы полюбить второй план, слова и подтекст, сначала надо полюбить первый план этого слова. Я слова люблю...» [3]. Сами актеры, говоря о работе над спектаклем «Одна абсолютно счастливая деревня» отмечали, что «поиски интонации, тонкой грани между условностью и подлинностью переживания были главными в этой работе» [4]. Таким образом, речевая манера, интонирование актеров – это первый важный секрет мастерской Фоменко.

И, конечно же, сама игра актеров, которую невозможно описать, в каждом из них какое-то чувственное движение мысли, пластика то в унисон, то в разрез интонации. Как говорит Бартошевич, «Фоменковские актеры на сцене теряют вес, испускают густки веселости» [5]. Одно только существование актёров на сцене чего стоит. Вообще спектакли Петра Наумовича светятся добротой, в них нет агрессии. В своих работах режиссер умел мастерски говорить о счастье, но с долей меланхолии, о грустном, но с надеждой. ««Хотя» – среди любимых слов Петра Фоменко. А еще «но». Противоречие он считал двигателем режиссерской мысли, а «Энергия заблуждения для театра важнее «правильного», здравого образа мыслей, взглядов»» [6].

Нельзя обойти стороной и музыкальное оформление спектаклей Фоменко. Это ещё одна изюминка мастерской. Музыка в спектаклях Петра Наумовича всегда очень ненавязчивая, является как бы лейтмотивом спектакля и всегда дополняет действие, происходящее на сцене. Музыка в его постановках влияет на зрителя каким-то магическим образом.

Также надо сказать, что Фоменко был удивительным педагогом. Как говорил Пётр Наумович: «смысл педагогики широк, но главное-то всё одно остаётся: выращивание в людях их же индивидуальностей в контексте времени и – всё-таки – культуры» [6]. Евгений Каменькович, вспоминая аспирантуру у Фоменко, говорил: «Принцип обучения у Фомы был простой: он все разрешал. Мне кажется, Фома (так его называют) в этот мо-

мент сделал для себя вывод, что прошло то прекрасное время, когда студенты что-то делают, а потом мастера правят, рубят и ломают. И вот прямо на наших глазах Петр Наумович перестал влезать в чужие работы. Он только разговаривал, причем много – никогда не жалел времени. То есть он, с одной стороны ничего не запрещал, а с другой – неназойливо, но жестко показывал, в какую сторону ходить не надо» [2]. Также, в подтверждение этому привожу слова из интервью самого Петра Наумовича Фоменко: «Режиссуре научиться нельзя, можно только преумножить и сохранить те качества, которые есть в человеке от природы. И их оснастить арсеналом, который в их жизни должен меняться постоянно, или обогащаться, или корректироваться и т. д.» [1]. Вот мы и приближаемся к пониманию того, почему его студенты такие свободные в своём творчестве, есть у них эта лёгкость, которую дал им Пётр Наумович. Свобода – вот ещё один «секрет» Мастерской Фоменко. Свобода на сцене, свобода обращения с репертуаром, свобода в сценографии, музыке, словом во всём. Например, вышеупомянутый спектакль «Одна абсолютно счастливая деревня» просто пропитан свободой и дерзостью. Но то самое «легкое дыхание» достигалось далеко не просто, невероятным трудом, с утра до позднего вечера. Петр Наумович, если кто-то охал, говорил свою любимую фразу «А кто сказал, что будет легко. На сцене должно быть трудно». По рассказам актёров, спектакль создавался методом проб и ошибок, сначала им предстояла непростая задача, переработать повесть так, чтобы её можно было играть на сцене. Затем они работали этюдным методом, у них были такие «внутренние показы», они так и назывались «вечера проб и ошибок», здесь у актёров была полная свобода и некоторые из этих этюдов так и вошли в спектакль, без поправок и изменений [2].

Ещё одной особенностью Фоменко было то, что он никогда не спешил. Пётр Наумович очень подробный человек. Евгений Каменькович писал: «Как человек педантичный и законопослушный, я часто напоминал: Петр Наумович, у нас такого-то числа сдача кафедре. Он кивал и мог еще пару дней репетировать какую-то одну фразу» [2]. Мадлен Джабраилова, актриса «Мастерской Фоменко», вспоминала такие подробные репетиции, в которых свой выход приходилось ждать до нескольких часов и даже некоторые актеры умудрялись засыпать за декорациями, но, конечно, незаметно для мастера.

Также Фоменко был удивительно трудоспособным, и труппа, конечно же, тоже, ведь они могли репетировать в театре одновременно два спектакля! Также я много думала над тем, почему же и сам Фоменко и его Мастерская, пройдя столь «тернистый» путь, не падают духом. Ведь они сталкивались с огромными трудностями, связанными и с помещением, и с неустройством, и с неприятием, но умели преодолевать их и творить, творить, несмотря ни на что. И, кажется, нашла ответ в одном из интервью Петра Наумовича: «Провалы иногда бывают дороже, болезненнее и важнее, не просто, как тест на выживание, но как ощущение себя в состоянии если не трагедии, то драмы. Это обогащает иногда – страдания» [1]. Фоменко умел выносить уроки из жизненных неудач и использовать их в своей работе. Может быть, именно поэтому его спектакли так глубоко проникают в душу зрителя? Также, в одном из интервью его спросили: «Если актёр пришёл с грузом (плохим настроением и т. п.), что вы будете делать?» И его ответ произвёл на меня огромное впечатление, я была уверена, что он скажет то, чему нас всех учат с первого курса, о чём писал Станиславский, что груз надо оставлять за порогом, на сцене нужно забыть о своих проблемах, но он сказал: «Я думаю, что всё зависит от канвы спектакля. Шлейф, который иногда тянется за артистом, может помочь, он бывает живым, а иногда его, конечно, нужно обрубить к чёртовой матери» [1]. В этом мастерство «фоменок», использовать свой жизненный опыт в работе.

Но, нельзя сказать, что Фоменко создал что-то кардинально новое, уже были люди, работающие по этим методам. Тогда в чём секрет? Многие журналисты неоднократно спрашивали у «фоменок»: «В чём ваш секрет? Каковы ваши принципы? Каких концепций вы придерживаетесь?». И, надо сказать, что всех «фоменок» этот вопрос как-то конфузил, и, даже раздражал. Вообще, по словам Смелянского, Фоменко до конца своих дней пронёс одно убеждение, он говорил: «Мне никаких концепций не надо, и, все мои концепции – это жизнь моих артистов. Вот я смотрю на них, как они живут, какие у них проблемы, чтобы для них можно поставить и эти «концепции» возникают сами собой» [3]. На наш взгляд, их главный секрет – это отношение в труппе. Если пересмотреть и перечитать все интервью «фоменок», то можно увидеть, что они все до единого безумно преданы своему мастеру и своему делу. Они все просто боготворят Петра Наумовича. Он сумел создать для своих артистов настолько комфортное пространство, что в Мастерской они ощущают себя как дома, но и домашние проблемы они решали сообща. Он умел быть равнодушным к своим артистам, для него действительно важна судьба каждого из них, и, он говорил, что к каждому из них есть свой, особенный подход. Может быть, поэтому в труппе «фоменок» за столь долгие годы практически нет изменений, потому что, это не просто труппа, это семья. Также Фоменко говорил о своём театре: «Иногда мы защищены своей незащищённостью, потому что уже и бить-то некуда. И, тем не менее, одно – спектакли. Это наша продукция, это работа души, а душу, как и совесть, потрогать нельзя. Какое счастье, что это метафизические понятия, а не материальные» [1].

К сожалению, П. Н. Фоменко скончался в 2012 г., но этот удивительный театр живёт в своей маленькой общине, не подпуская туда посторонних, не давая им нарушить своё счастье, а счастье их заключается в том, чтобы творить.

Примечания

1. Театральная летопись. Петр Фоменко [Электронный ресурс]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/22205/episode_id/159376/video_id/159376/. (дата обращения: 21.04.2018).
2. Смелянский А., Каменькович Е., Годер Д. Три этюда о Петре Фоменко [Электронный ресурс] // Театр. 2013. № 10. URL: <http://oteatre.info/tri-e-tyuda-o-petre-fomenko/>. (дата обращения: 21.04.2018).
3. Силуэты. Петр Фоменко [Электронный ресурс]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/57330/episode_id/933405/video_id/943824/. (дата обращения: 22.04.2018).
4. Одна абсолютно счастливая деревня [Электронный ресурс] // Мастерская Петра Фоменко. URL: <http://fomenko.theatre.ru/performance/happyvillage/>. (дата обращения: 21.04.2018).
5. Алексей Бартошевич «Мир головокружительной свободы» [Электронный ресурс]. URL: <http://screenstage.ru/?p=3159>. (дата обращения: 22.04.2018).
6. Биография Петра Фоменко [Электронный ресурс]. URL: <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=3333>. (дата обращения: 20.04.2018).

УДК 792(470+571)

Овсиенко Е. А.

Баторова Д. Н., научный руководитель

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Аннотация. В статье говорится о таких проблемах современного театра, как «вседозволенность» новой режиссуры, снижение ориентации на эстетические и этические нормы, а также на нравственные ценности, а также о поиске современным театром своего художественного языка.

Ключевые слова: культура, творчество, искусство, художественный язык, этические и нравственные ценности, современный театр.

Что из себя предоставляет современный театр? Это новые постановки, впечатляющие техническим оснащением, электронными средствами, всевозможными световыми эффектами, которые обогащают и расширяют пространство сцены. Но это не только новые постановки, но и вечные скандалы, хищение бюджетных средств режиссерами, пьяные артисты на сцене. В современном театре существует новая каста режиссеров, которые решили, что им разрешено абсолютно все, их девиз – это творческая свобода, как спасение для театра от замшелости и закостенелости, для этого они ставят экспериментальные постановки, поэтому на сцене можно увидеть имитацию полового акта, соответственно, обнаженных актеров, богохульство, вперемешку с трехэтажными матами. В желании уйти от традиций, найти что-то новое, часто им отказывает чувство меры, потому что творческую свободу они воспринимают слишком буквально.

Общественное недовольство современными постановками связано с серией ярких скандалов, некоторые из которых закончились судом. Так в 2015 году разгорелся скандал вокруг постановки оперы Вагнера «Тангейзер» в Новосибирском театре оперы и балета. Прокуратура возбудила административные дела в связи с «осквернением предметов религиозного почитания». Действие пьесы перенесли в современность, и посреди спектакля вывесили постер, на котором Иисус Христос изображен распятым между бедер Венеры, эта картина, естественно, задела чувства верующих и вызвала скандал. Сам Тимофей Кулябин, режиссер постановки, разводит руками: «Я, честно говоря, никогда не думаю о реакции на спектакль. Я выполняю художественную задачу. В данном случае моя задача была – максимально подробно и внятно решить оперу, предугадывать реакцию – не мое дело» [1].

Союз театральных деятелей за режиссера, их позиции – на сцене разрешено все, но в рамках закона. Заместитель председателя Союза театральных деятелей России Николай Смирнов сказал: «Союз театральных деятелей твердо стоит на позиции, зафиксированной в статье Конституции Российской Федерации о свободе литературного и художественного творчества». А это значит, что государство не вправе вмешиваться в творческую деятельность граждан, за исключением случаев пропаганды насилия и религиозной нетерпимости. В этой ситуации суд не постановил вины режиссера и директора театра, для решения конфликта театр заменил в спектакле постер Иисуса Христа на чистый лист, несмотря на это, недовольство верующих людей не угасло. Кто в этой ситуации прав, а кто виноват? Спорный вопрос. Нарушил ли режиссер какие-то этические нормы или это проявление творческой свободы? И где границы этой свободы? [2]

Есть еще один яркий пример – это режиссер Борис Мильграм. Он известен тем, что под его руководством академический театр стал ставить спектакли с матом, обнажениями, имитациями половых актов и прочими девиациями на фоне религиозных изображений. Помимо этого, проверки контролирующих органов показали наличие фактов хищения и злоупотребление должностными полномочиями со стороны руководства те-

атра. Накануне администрация «Театра - Театра» после финансовой проверки подала на своего худрука иск на сумму 11 миллионов 800 тысяч рублей. Режиссера Бориса Мильграма и директора театра уволили с должности, руководство театра сменили. Сейчас ведется судебное разбирательство [3]. Борис Мильграм, помимо работ в театре, имеет, также, режиссерские работы в кино. Он лауреат премии «Золотая маска» за спектакль «8 любящих женщин» в 2017 г. Возникает вопрос, все эти обнажения и голые тела на сцене являются необходимостью для привлечения зрителя, или они несут художественную мысль творца?

В 2017 году наиболее шумевшим стало дело режиссера Кирилла Серебрянникова, касающегося деятельности руководимого им «Гоголь-центра». Из 214 миллионов рублей, выделенных Минкультуры на придуманный Кириллом Серебрянниковым проект по развитию современного искусства «Платформа», только 81 миллион был потрачен на спектакли и театральные проекты, а остальное было обналичено и похищено, как считает Следственный комитет. Дело еще в процессе, режиссер находится под домашним арестом. Нынешняя «Золотая Маска» в номинации «Лучший режиссер в опере» досталась Кириллу Серебрянникову за оперу «Чаадский» в «Геликон-опере». Поскольку сам режиссер сейчас находится под домашним арестом, награду за него получал продюсер спектакля Павел Каплевич. На церемонии Павел Каплевич произнес речь – «Огромная благодарность всему сообществу, которое поддерживает Кирилла. Хочу верить, что справедливость восторжествует. Кирилл, мы с тобой». Награда «Золотая маска» была не единственной, «Гоголь-центр» под руководством Кирилла Серебрянникова получил специальную премию жюри: «за создание творческой свободы и смелые поиски языка театральной современности» [4].

Театральные критики ставят оперу «Чаадский» в ряд главных музыкально-театральных событий сезона, как необычное открытие и свежий взгляд на надоевший репертуар. В отзывах же зрителей об опере «Чаадский», можно увидеть такие слова: «разврат», «стыд», «хотелось уйти», «разочаровал», «неприятный осадок», «демонстрация секса». Что это? Противостояние взглядов и времени? Или зритель просто не успевает за трансформацией современного театра?

Свежий скандал в Самаре с Михаилом Ефремовым. Зрители, посетившие спектакль «Не становись чужим», пожаловались в социальных сетях на задержку спектакля более чем на полчаса. После начала спектакля, Михаил Ефремов, находясь на сцене, путал текст и выражался нецензурно. Один из зрителей сказал: «Не слышно», на что актер ответил: «Ну выйди сюда бл*ть, скажи ты отсюда», после чего начал диалог с залом. Присутствовавший на представлении министр культуры Самарской области Сергей Филипов в facebook назвал выходку актера «безобразной» и заявил, что его ведомство не имеет отношение к организации гастролей столичного театра. Сам Михаил Ефремов отрицает обвинение зрителей, которые утверждают, что он появился на сцене в нетрезвом виде и оскорблял публику. По его словам, в Самаре просто не поняли задумку пьесы. Михаил Ефремов: «Дело в том, что это Гарольд Пинтер – английский драматург. Эта пьеса очень сложная. Так получилось, что в Самаре не очень догнали. Я не считаю, что это критика, я считаю, что это зависть» [5].

Напомним, что Михаил Ефремов является заслуженным артистом РФ, так же имеющим множество других наград за работы в театре и кино. Возникает вопрос, как актер старого поколения, человек с большой буквы мог себе позволить такую выходку на сцене? Или современное общество поддерживает такое девиантное поведение? Грубость за грубость? Или все же, это просто нарушение элементарных этических законов?

Деятели культуры также выражают свое недовольство современными тенденциями в театре. Народный артист России, член совета при президенте РФ по культуре и искусству Николай Цискаридзе опасается, что сегодня практически невозможно привести детей на оперу, потому что «куда ты не придешь, там показано извращение» [6].

Говорят, что театр – это отражение действительности, что интересует зрителя сегодня, то и появляется на современной сцене. Поэтому, наверно можно говорить все-таки о снижении потребности ориентации на нравственные ценности в современных театральных постановках. Нивелирование эстетических и этических норм, на наш взгляд, и влечет за собой такие дискуссионные спектакли и скандальные выходки артистов. Но в то же время, в театре сейчас активно создаются новые формы театральных спектаклей, сейчас существует театр для глухонемых, для людей с ДЦП, есть театр, где эти люди сами становятся актерами. Есть театр под открытым небом, театр на дом, появляются неограниченные возможности в технологиях, используются всевозможные виды и жанры, полная свобода в создании костюмов, декораций, доступ к многообразному багажу музыкального оформления и еще многое другое. Но кажется, что идея театра-дома давно ушла с лидерских позиций, оттесненная альтернативным коммерческим театром. Нет уюта, нет единения, духовность отходит на другой план, её заменяют актуальность и злободневность.

К сожалению, нынешний репертуарный театр для молодых людей ассоциируется с чем-то старомодным, не имеющим отношения к нашим дням. Молодежь не стремится в репертуарные театры, на классические постановки ходит не так часто, как хотелось бы, и в театре, к сожалению, мало интересных спектаклей, которые имели бы высокохудожественный язык. Такие спектакли ставят не так часто, как хотелось бы.

Современный театр сам себе задает вопросы: А я не вру? Я вообще театр? Я живой? Я есть? Эти же вопросы: Я живой? Я есть? задает себе и зритель, который в итоге делает выбор в пользу современного театра.

Театр переживает сегодня некоторые реформы, в нем идет поиск живого, современного языка. Сейчас, на наш взгляд, некий переломный момент в истории театра: традиционный театр не сдал еще свои позиции, но уже не так интересен зрителю, а современный театр еще не нашел своего художественного языка, чтобы заявить о себе более уверенно. В этом поиске, многие деятели искусства переходят этическую черту, некоторые пытаются сохранить баланс, а кто-то уже нашел верную дорогу.

Примечания

1. Связанный с «Тангейзером» скандал не утихает [Электронный ресурс] // Русские Вести. URL: <http://ruskievesti.ru/novosti/obshhestvo/svyazannyij-s-tangejzerom-skandal-ne-utixaet.html>. (дата обращения: 13.05.2018).
2. Театральный режиссер: публика поставила клеймо на современные пьесы [Электронный ресурс] // Красная весна. URL: <https://rossaprimavera.ru/news/73c9bfba>.
3. Театральный фестиваль высветил кризис местной театральной сферы [Электронный ресурс] // Красная весна. URL: <https://rossaprimavera.ru/news/1eab0f07>.
4. «Золотая маска – 2018»: Кирилл Серебрянников стал лауреатом театральной премии [Электронный ресурс] // Birtop. URL: <http://birtop.ru/zolotaya-mask-a-2018-kirill-serebrennikov-stal-laureatom-teatralnoj-premii-za-spektakl-chaadskij/>.
5. Директор «Современника» о скандале в Самаре: виноват персонаж, а не актер [Электронный ресурс] // Красная весна. URL: <https://rossaprimavera.ru/news/0ec8bc7e>.
6. Минкультуры РФ: через театр возродить интерес школьников к литературе [Электронный ресурс] // Красная весна. URL: <https://rossaprimavera.ru/news/7dbad5cc>.

УДК 37.014.52

Ооржак А. А.

Банзаракцаева Е. В., научный руководитель

К ВОПРОСУ О ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ВВЕДЕНИЯ КУРСА «ОСНОВЫ РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЫ И СВЕТСКОЙ ЭТИКИ» В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Аннотация. В статье рассмотрена на основе законодательной и методической базы целесообразность введения учебного курса «Основы религиозной культуры и светской этики» в образовательных учреждениях Российской Федерации.

Ключевые слова: Российская Федерация, религиозная культура, светская этика, школа, образование.

Российская Федерация – это многонациональное и многоконфессиональное государство, где мирно сосуществуют представители множества различных этносов, каждый из которых имеет собственную уникальную культуру и религию.

В 2012 году в России был принят федеральный закон № 273-ФЗ «Об образовании», где имеется статья 87 «Особенности изучения основ духовно-нравственной культуры народов Российской Федерации. Особенности получения теологического и религиозного образования». Цель закона заключается в формировании и развитии личности школьника в соответствии с семейными и общественными духовно-нравственными и социокультурными ценностями страны [1].

В связи с этим, среди представителей общественности возникла вполне обоснованная обеспокоенность, связанная с внедрением данного учебного курса в образовательный процесс российских школ.

Примечательно, что введение религиозного образования в школе началось рубеже 1980-1990 гг., в частности, во многих областях России активизировалось преподавание краеведческих дисциплин, где затрагивалась и религиозная тематика [11, с. 122]. Однако вскоре выявились трудности, которые были обусловлены недостаточностью знаний о религии, отсутствием научного программно-методического обеспечения и множественными разночтениями материала, что привело к ошибкам преподавания материала, а также к появлению в образовательном пространстве различных религиозных сект, которые формировали совершенно чуждую нашей стране систему ценностей [11, с. 123-124].

Несмотря на трудности, с 2009 по 2011 гг. при поддержке Правительства РФ была успешно пройдена апробация комплексного учебного курса «Основы религиозных культур и светской этики» в 21 субъекта РФ. С 2012 г. данный учебный курс, который включал в себя: основы православной, исламской, буддийской и иудейской культур, а также основы мировых религий и светской этики, начал преподаваться для учащихся 4 классов по выбору их родителей (законных представителей) [10, с. 3-5].

Статистика показывает, что большинство родителей выбирают «Основы светской этики» (44,8%), «Основы православной культуры» (30,4%), и «Основы мировых религий» (20,6%) (по данным общероссийско-

го мониторинга за 2012-2013 гг.) [7, с. 19]. Таким образом, можно сделать вывод, что ОРКСЭ вошло в новую реальность образовательного процесса.

В Письме Министерство образования и науки РФ от 25 мая 2015 г. № 08-761 «Об изучении предметных областей: «Основы религиозных культур и светской этики» и «Основы духовно-нравственной культуры народов России» говорится, что с целью обеспечения обязательного изучения комплексного учебного курса «Основы религиозных культур и светской этики» приказом Минобрнауки РФ от 18 декабря 2012 г. №1060 были внесены изменения во ФГОС НОО в части замены предметной области «Основы духовно-нравственной культуры народов России» (далее ОДНКНР) на предметную область «ОРКСЭ» [2]. Данное решение было аргументировано тем, что предметная область ОДНКНР является продолжением ОРКСЭ, но в ее рамках возможна реализация учебных предметов, учитывающих региональные, национальные и этнокультурные особенности народов Российской Федерации.

ОДНКНР должны обеспечить знание основных норм морали, культурных традиций народов России, формирование представлений об исторической роли традиционных религий и гражданского общества в становлении российской государственности. Также данная предметная область может быть реализована через урочную или внеурочную деятельность, а выбор учебно-методического обеспечения относится к компетенции образовательной организации [2].

Таким образом, закон об ОРКСЭ формировался в течение достаточно длительного времени, претерпевая на своем пути существенные изменения: от отдельной инициативы работников образования до преподавания комплексного учебного курса ОРКСЭ, который разрабатывался на федеральном уровне. Именно инициатива в регионах, способствовала развитию преподаванию знаний о религии в отечественной школе, вырабатывая методологию изучения особенности педагогической практики.

Министр образования и науки РФ Ольга Васильева на открытии XXVI Рождественских чтений «Нравственные ценности и будущее человечества» 24 января 2018 г. подтвердила расширение преподавания ОРКСЭ с 4 по 10 классы [6].

Идут споры о содержании учебного курса ОРКСЭ, и религиозном образовании в России, а также, теоретические дискуссии о значимости религиозоведческих и религиозных дисциплин. Сторонники введения ОРКСЭ отмечают, что в основе данного процесса лежит благородная идея возрождения светско-религиозного образования, которое берёт свое начало в XVIII-XIX вв. Тогда система государственного образования строилась на принципах религиозных основ [4, с. 15-19].

Так, в статье А. О. Бокова и В. Д. Карандашова «Дискуссия о теологии в российской высшей школе», представлены основные направления дискуссии о преподавании теологии, которые затрагивают сущность теологии, ее объект и предмет, методологию, дисциплинарную структуру, а также рассматривает место теологии в системе образования, разграничение областей религиозоведения и теологии и т. д.

В полемике активно участвуют исследователи религии (светские и конфессиональные), представители религиозных объединений, правоведа. Авторы отмечают, что на сегодняшний день вопрос о необходимости изучения теологии в вузе еще недостаточно изучен [3, с. 195]. Но, тем не менее, Высшая аттестационная комиссия одобрила паспорт научной специальности «теология». Это дает возможность высшим учебным заведениям вести подготовку теологов по аккредитированным государством программам [3, с. 195]. Сторонниками утверждения теологии в качестве аккредитированного направления подготовки в вузах являются представителями различных религиозных объединений [3, с. 195], а также ученые и правоведа. Их аргументацией является европейский опыт преподавания теологии в государственных университетах, фактор усиления религиозного радикализма и роста влияния иностранных проповедников и теологов, негативно настроенных к России, а также надежды на духовно-культурное возрождение страны и ее нравственное преобразование [9, с. 53-54].

Помимо этого, представители различных конфессий базируют свою заинтересованность в развитии теологического образования в светских вузах необходимостью формирования конфессиональной интеллигенции, образованных кадров, социализации верующих и миссионерскими целями.

Противники утверждения теологии в российских вузах обращают внимание на антирелигиоведческий пафос своих оппонентов: игнорирование существования религиозоведения, негативизм в отношении так называемых нетрадиционных религий [9, с. 54-56].

Примечательно, что сторонником отделения религиозного и светского образования в свое время являлся Василий Никитич Татищев (1686-1750). Он настаивал на том, что образование должно носить только светский характер, но при этом он высказывал мысль о том, что педагогический процесс должен иметь своей целью нравственное воспитание и духовное становление учащихся [4, с. 12].

Главным аргументом противников утверждения теологии являются нарастающая клерикальность российского общества, нарушение конституционного права на свободу совести и вероисповедания и светского характера государства. Полемика вокруг утверждения теологии в качестве аккредитационного направления подготовки в вузах основана на спорах исследователей и ученых о научности теологического знания [6, с. 68].

С той и с другой стороны общественного мнения критике подвергся ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ. В частности, представители религиозных объединений отметили,

что в законе отсутствуют правовые основания для государственного признания дипломов, выдаваемых духовными образовательными организациями Русской православной церкви и других крупнейших религиозных организаций, исторически представленных в России религий [6, с. 68]

В этой связи выступает третья точка зрения, в частности, А. Ф. Козырева, призывающего к сотрудничеству представителей трех профессий – педагогов, богословов и религиоведов. По его мнению, это является необходимым условием эффективности религиозного образования в современной светской школе. Благодаря совместным усилиям, возможно достижение разумного баланса, когда образовательное пространство включает в себя на равных правах и светское и религиозное образование. Только в этом случае, возможна реализация конституционного принципа свободы совести и идеологического плюрализма [5, с. 126]. И с этой точкой зрения невозможно не согласиться.

Представители религиозных объединений в разное время выступали как сторонниками ОРКСЭ, так и противниками. Игумен Митрофан, заместитель председателя Синодального отдела и Диакон Герман Демидов, руководитель сектора Основ православной культуры отдела религиозного образования и катехизации, считают, что курс ОРКСЭ ни в коем случае не ставит под сомнение принцип светскости школы. Он дает возможность детям больше узнать о роли религии, и ее роли в формировании культуры и основ мировоззрения детей и их родителей [8].

Член Совета духовного управления мусульман России Радмир Таюпов напротив, считает, что ОРКСЭ не объединяет, а разделяет людей по конфессиям, но курс можно изучать вплоть до 11 класса. При этом главный упор стоит делать на культурах разных народов, а не на религиях. Его точку зрения разделяет заместитель руководителя Департамента по связям с общественностью и СМИ Евроазиатского еврейского конгресса Николай Профирный. Он также считает, что предмет нужен, потому что многие верующие порой показывают безграмотность в вопросах веры, но изучать ОРКСЭ необходимо в старших классах и в рамках других предметов [8]. Член совета «Центрального духовного управления буддистов» Баатр Китинов считает, что ОРКСЭ должен быть в школе, но в каком виде – это другой вопрос [8].

Таким образом, целесообразность ОРКСЭ в образовательных учреждениях основывается, с одной стороны, на историческом значении религиозного образования в истории России, на роли и значении теологического и религиоведческого знаний в системе наук. С другой стороны, внедрение ОРКСЭ является нарушением Конституции, т. е. вмешательством церкви в образование, которое в нашей стране носит светский характер. Кроме того, ввиду дефицита учебного времени, часть часов взяли у одного из основных предметов – «Русский язык», «История» и т. д.

В последнее время в нашей стране моральные и нравственные ценности, увы, утратили свою значимость. Это чревато деградацией подрастающего поколения, которое находится во власти информационного пространства, а духовность и религиозность отошли на последний план. По мнению многих, введение курса «Основы религиозной культуры и светской этики» является попыткой со стороны государства и религиозных объединений создать образовательное пространство для развития духовно-нравственного стержня личности, который будет патриотической и нравственной основой в формировании будущих поколений.

Культурное и духовное состояние общества в современной России формируется благодаря образованию, составляющей частью которого на протяжении веков были традиционные духовные ценности.

В этой связи, нами была предпринята попытка сравнительного анализа законодательной и методологической баз ОРКСЭ, которая дала следующие результаты:

1. Законодательная база ОРКСЭ недостаточно проработана, так как нарушает Конституцию РФ, а именно гл. 2 ст. 28 - право на свободу совести и вероисповедания.
2. Хотя ОРКСЭ имеет законодательные и нормативные базы, тем не менее, проявляется тенденция подстраивать и изменять существующие законодательные и нормативные базы, для дальнейшего развития данного учебного курса, что впоследствии может привести к изменению самой Конституции РФ.
3. Методологическая база ОРКСЭ в своей совокупности имеет множество федеральных учебников и учебных пособий и вспомогательных материалов, которые требуют более тщательной подготовки для полного изложения данного учебного курса.
4. Учебное время, рассчитанное на изучение ОРКСЭ, отводится за счет сокращения времени преподавания других обязательных учебных дисциплин, что может негативно отразиться не только на уровне знаний учащихся, но и на результатах Единого государственного экзамена.
5. Самая острая и важная составляющая ОРКСЭ – это подготовка квалифицированного и компетентного педагогического состава. Вполне оправданы опасения о возможно поверхностном характере преподавания данного учебного курса, или, напротив, фанатичном стремлении педагога навязать учащимся свои субъективные нравственные и религиозные установки.

В нашей работе представлены различные точки зрения на процесс внедрения преподавания ОРКСЭ в образовательных учреждениях РФ. Данный вопрос, наверняка, войдет в число т. н. «вечных вопросов», которые не могут утверждаться или опровергаться в связи с противоречивостью в своей основе. Поэтому, на наш взгляд, учебный курс «Основы религиозной культуры и светской этики» требует доработки в теоретической,

законодательной и методологической базе, чтобы впоследствии стать факультативным учебным элементом для дальнейшего развития в российской образовательной системе.

Примечания

1. О свободе совести и о религиозных объединениях [Электронный ресурс] : федер. закон от 26 сент. 1997 г. № 125-ФЗ. URL: <http://www.garant.ru>. (дата обращения: 27.01.2018).
2. Об изучении предметных областей: «Основы религиозных культур и светской этики» и «Основы духовно-нравственной культуры народов России» [Электронный ресурс] : письмо М-ва образования и науки РФ от 25 мая 2015 г. № 08-761. URL: <http://www.garant.ru>. (дата обращения: 27.01.2018).
3. Бокова О. А. Дискуссия о теологии в российской высшей школе // Вестник Ленинградского гос. университета им. А. С. Пушкина. 2015. № 4. С. 194-201.
4. Гурдина Г. Ф. Становление системы религиозного образования в современной России: модели и практика преподавания : автореф. бакалавр. работы. Саратов., 2016. 19 с.
5. Демидов Г. В. Религиозное образование в постсекулярном обществе // Высшее образование в России. 2015. №5. С. 124-131.
6. Мышенко С. А. Правовое регулирование получение религиозного (теологического) образования в России и зарубежных странах (на примере Германии) // Известия Иркутской государственной академии. 2014. № 3. С. 66-70.
7. Нечаев М. П. Организационно-управленческое и методическое обеспечение курса «Основ религиозной культуры и светской этики» // Вестник академии детско-юношеского туризма и краеведения. 2014. № 3. С. 16-25.
8. ОРКСЭ: ликвидировать, нельзя оставить! [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ug.ru/article/827>. (дата обращения: 28.01.2018).
9. Пибаяв И. А. Право на религиозное образование в светском государстве (на примере Российской Федерации и Италии) // Актуальные проблемы российского права. 2015. № 9. С. 52-58.
10. Пигорева О. В. Изменение федеральных требований к преподаванию религии в школе и региональная практика в провинциях центра России: 2007 – 2013 гг. [Электронный ресурс] // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского гос. университета. 2015. № 1. С. 49-55. URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34057957>
11. Пигорева О. В. Эволюция изучения религии в образовательном пространстве РСФСР – России: от отдельной инициативы к федеральному учебнику // Вестник Брянского госуниверситета. 2015. № 3. С. 122-126.

УДК 781.64(091)(439)

Парк Гён-Мин

Соболева Ю. Е., научный руководитель

ДВЕ ЛОРЕЛЕИ ФРАНЦА ЛИСТА: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

Аннотация. Статья рассматривает историю создания и художественные возможности жанра музыкальной транскрипции. Применение жанра в авторской музыке XIX в. изучается на примере фортепианной транскрипции Франца Листа «Лорелея».

Ключевые слова: транскрипирование в музыке, строгие и свободные транскрипции, баллада Генриха Гейне, пианистическая редакция вокального произведения.

Транскрипция (букв. переписывание, от лат. *trans-* – «через, пере-» и *scribo* – «черчу, пишу») в музыке означает переложение музыкального произведения для другого инструмента или другого состава исполнителей. В музыковедении выделяют в основном два вида транскрипций: строгий и свободный. Строгая транскрипция не допускает воображения и свободы творчества композитора, она предполагает точное следование тексту оригинала. В жанре строгой транскрипции создаются, например, клавиры опер, симфоний и камерных сочинений.

В отличие от строгой, в свободных транскрипциях возможности и воображение транскриптора активизируются. В ходе переработки степень свободы может быть определена более точно, что позволяет дать транскрипции более конкретное с точки зрения жанра название: вариации «на тему», попури, фантазия или парафраза.

Начиная с 1970-х годов, проблема транскрипирования становится научной темой сначала академических исполнителей, а затем и музыковедов. Их научный интерес определяется тем, что основные виды переложений точно не различены. Оценивая состояние проблемы к тому времени, пианист, доктор искусствоведения Григорий Коган пишет: «Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкально-

го произведения – от простого переложения для другого инструмента или облегченной аранжировки <...> до вольной парафразы или фантазии на темы данного сочинения. Транскрипция в узком и более точном смысле находится посередине между этими двумя крайними точками. Транскрипция означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном <...> его форму и другие характерные особенности, стремится <...> стать <...> свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления...» [1].

Продолжая изучение видов транскрипирования, современные исследователи [2, 3] предлагают следующую их классификацию:

- редакция, которая сохраняет оригинальный текст без изменений; возможно изменение штрихов, регистровки, аппликатуры;
- переложение, которое предполагает небольшие изменения исходного музыкального текста, только если они необходимы для нового инструмента; переложение допускает изменения приемов игры, штрихов, могут быть введены изменения в пассажи и регистровые расположения;
- аранжировка, которая представляет собой приспособление фактуры оригинала к возможностям другого инструмента; по качеству транскрипирования родственна переложению;
- фантазия, парафраз, обработка, вариации, попури – жанровые виды транскрипции, которые представляют собой виртуозные инструментальные пьесы на одну или несколько тем из популярных оперных арий, инструментальных произведений, народных песен и танцев;
- транскрипция, которая является концертным произведением, написанным на основе оригинальной пьесы для другого инструмента; транскрипция допускает изменение структуры и фактуры изложения произведения, вставку каденций, другие существенные изменения [2].

Согласно вышеизложенному, транскрипция представляет собой такое переложение, которое становится самостоятельным художественным произведением.

История создания транскрипций в европейской музыке начинается примерно в XVI веке. Именно тогда известные и популярные песни и танцы обрабатываются для инструментальных ансамблей и солистов. Сегодня такой вид транскрипирования называется обработкой.

Практика транскрипирования вокальных композиций для различных инструментов и инструментальных ансамблей получила широкое распространение в музыке эпохи барокко. Например, итальянский композитор Джироламо Фрескобальди, немецкий профессор Иоганн Якоб Фробергер, а также Иоганн Пахельбель, Дитрих Букстехуде и другие создают переложения гимнов и песен для органа. Европейские органисты, импровизируя за органом перед религиозной службой, придумывают жанр фантазии на темы из протестантских духовных песен. В своих импровизациях они пользуются также возможностями вариационной формы.

В XVIII веке Иоганн Себастьян Бах занимался переложениями скрипичных произведений Антонио Вивальди, Георга Телемана и Бенедетто Марчелло для клавесина и клавира. Свой знаменитый скрипичный концерт ре-минор Бах также транскрипировал для клавира. Можно сказать, что именно в XVIII веке появляется транскрипция как оригинальный музыкальный жанр, в котором пересекаются творческие инициативы исполнителей и композиторов.

Временем расцвета жанра фортепианных транскрипций стал XIX век. Многие композиторы использовали этот жанр в основном для обучения и просвещения – своих учеников и публики в концертных залах. Так работали Карл Черни, Фридрих Калькбреннер, Зигизмунд Тальберг, Франц Лист, Ганс фон Бюлов, Йоханнес Брамс, Камиль Сен-Санс, Феруччо Бузони, Леопольд Годовский и многие другие выдающиеся представители исполнительского искусства XIX века.

Франц Лист возглавлял развитие жанра фортепианной транскрипции. Он, будучи великим пианистом, занимался транскрипированием в течение всей жизни, став создателем почти трехсот композиций. Фортепианные транскрипции Франца Листа написаны на музыку опер, песен, концертных виртуозных пьес, симфоний таких композиторов, как Вольфганг Амадей Моцарт, Франц Шуберт, Рихард Вагнер, Никколо Паганини и Джузеппе Верди.

Он также создавал транскрипции на свои собственные произведения. Одним из них является вокальная баллада «Лорелей», написанная на стихи Генриха Гейне. Интересно, что и стихотворение Гейне, и балладу Листа также можно назвать транскрипциями.

Дело в том, что баллада о Лорелее принадлежит устной ветви рейнских народных легенд. Согласно литературе, имя Лорелей происходит от названия крутой скалы Лурлей на реке Рейн, которая находится недалеко от города Бахарх. Для немцев это место является заповедным, упоминаемым в немецких легендах с X века. В XIII веке миннезингер Марнер сочиняет песню о том, как хитрые карлики (по-немецки – лури или лурли) скрывают сокровища Нибелунгов у подножия этого утеса.

История о Лорелее имеет примерно такой же возраст. У главной героини этой истории есть и мифологические, и фольклорные прототипы. Мифологически Лорелей – это речная фея, часто дочь Рейна, заманивающая своим пением моряков и рыбаков к опасным рифам у скал. В народном сказании история Лорелеи – это история про девушку по имени Лора, которая волею судьбы оказывается на скале Лей. Рассказывают историю

о Лоре по-разному, но сюжеты в целом оказываются очень похожими: они рассказывают о дочери рыбака, которая любила знаменитого рыцаря. В этой истории много романтических страданий и печальный конец.

До начала XIX века разные варианты легенды о Лоре существуют только в народных преданиях. В 1805–1809 гг. эта легенда публикуется в сборнике немецких народных баллад под названием «Волшебный рог мальчика», созданном поэтами Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано. Вот как выглядит текст этой народной баллады в переводе российского переводчика и поэта Льва Гинзбурга:

Едва засеребрится
Высокая луна, -
С утеса в Рейн глядится
Красавица одна.

То глянет вверх незряче,
То вновь посмотрит вниз
На парусник рыбачий...
Пловец, остерегись!

Краса ее заманит
Тебя в пучину вод,
Взгляд сладко одурманит,
Напев с ума сведет.

Не зря с тоской во взоре
Она глядит окрест...
Не верь прекрасной Лоре,
Беги от этих мест!

От песни и от взгляда
Спеши уплыть скорей,
Спасись от водопада
Златых ее кудрей.
Не одного сгубила
Русалка рыбака.
Черна в волнах могила.
Обманчива река.

Клеменс Брентано дает новое литературное дыхание этой народной балладе. Он пересказывает печальную историю любви и смерти молодой и прекрасной девушки Лоры в балладе, которую поет в его романе «Годви» главная героиня.

В 10-20-х гг. XIX в. немецкие поэты Хайнц Фогт (1811), Йозеф фон Эйхендорф (1812), Отто Генрих фон Лебен (1821) и Генрих Гейне (1824) продолжают создавать поэтические транскрипции сюжета о Лоре со скалы Лей. Каждый из поэтов включает в свой вариант интерпретации этого сюжета новые детали характеристики главной героини. Поэтому основная тема баллады в их творчестве постоянно варьируется.

В начале XIX века между немецкими поэтами происходит негласное соревнование на лучший вариант пересказа легенды о Лорелей. В этом соревновании побеждает Генрих Гейне. Его транскрипция известного сюжета, помещенная в цикл «Опять на родине», превращает балладу в лирическое стихотворение. В нем история девушки не рассказывается, но дается уже как бы «после сюжета» и в авторском переживании. Такая трансформация превращает образ Лорелей в романтический символ недостижимой мечты, грезы и роковой любви.

Именно Лорелей Генриха Гейне становится одним из основных образов мирового поэтического наследия. Гейне превращает дочь обычного рыбака в соблазнительную сирену и сажает ее, как героиню античных мифов, на вечную скалу с золотым гребнем в руке. Именно Генрих Гейне называет Лору Лорелейей, и именно его стихотворение признается шедевром и переводится на все языки мира. Приведем его в переводе великого русского поэта Александра Блока:

Не знаю, что значит такое,
Что скорбью я смущён;
Давно не даёт покоя
Мне сказка старых времён.

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор.
В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.

Над страшной высотой
Девушка дивной красоты
Одеждой горит золотою,
Играет златом косы.

Златым убирает гребнем.
И песню поёт она:
В её чудесном пенье
Тревога затаена.

Пловца на лодочке малой
Дикой тоской полонит;
Забывая подводные скалы,
Он только наверх глядит.

Пловец и лодочка, знаю,
Погибнут среди зыбей;
И всякий так погибает
От песен Лорелей.

Основываясь на стихотворении Гейне, Франц Лист создает свою драматическую песню летом 1842 года. В это время Лист отдыхает с Мари д'Агу и детьми в Германии на Рейне, на острове Нонненверт. Под впечатлением от природы Лист почти неожиданно для самого себя пишет несколько вокальных произведений. Среди них – «На Рейне», «Лорелей», «Песня Миньон», «Как дух Лауры» и «Ты словно цветок».

Общее музыкальное решение поэтического произведения Генриха Гейне Франц Лист строит на основе точного воспроизведения текста стихотворения. Так, например, текст Гейне состоит из 6 катренов, и музыкальный текст Листа строится из 6 разделов. У Гейне первый и шестой катрены принадлежат «голосу повествователя», что придает тексту завершенность и концентричность, и у Листа совершенно ясно слышится репризная форма, выполняющая ту же самую функцию.

Однако художественное решение поэтического и вокального произведений совершенно различно. Поэтический текст Гейне характеризуется отсутствием диалога и повествования, изящной простотой, песенной основой и ясными связями с народным мироощущением. Франц Лист интонирует текст Гейне в стилистике драматической поэмы, восстанавливая потерянные в лирическом стихотворении Гейне свойства драматической баллады. Музыка как будто досказывает то, чего в тексте стихотворения нет. Кроме того, Франц Лист, в отличие от Гейне, выбирает для реализации своего замысла не куплетную, но сонатную форму.

Главная партия этой сонатной формы – интонационное выражение образа рассказчика. Из этого следует, что главным героем в песне Франца Листа является не Лорелей. Композитор выбором декламационной интонации, диссонансностью и театральным пафосом демонстрирует свое сочувствие не волшебной деве, но несчастному погибающему пловцу. Это творческая позиция делает музыкальную интерпретацию поэтического произведения Генриха Гейне самостоятельным художественным произведением.

В 1855 году Франц Лист создает авторскую фортепианную редакцию баллады «Лорелей». В это время он живет и работает в Веймаре и руководит Веймарским театром. Вокруг него собирается круг единомышленников, учеников, он устраивает для них «музыкальные недели», посвященные творчеству какого-нибудь композитора, пишет большие статьи, излагающие его взгляды на задачи современного искусства.

Пианизм Франца Листа в этот период находится под влиянием собственных композиторских поисков. Интенсивность этих поисков чрезвычайно велика. К середине 1850-х годов он становится автором двенадцати симфонических поэм и двух больших программных симфоний – «Данте» и «Фауст». Он также создает новые редакции двух фортепианных концертов и концертных этюдов, работает над пьесами цикла «Годы странствий» и создает концепцию программной музыки. Создание фортепианной транскрипции одного из лучших вокальных сочинений предыдущего десятилетия вполне вписывается в продуктивный контекст веймарского периода.

В биографической литературе о Листе музыковеды называют авторскую транскрипцию «Лорелей» фортепианной или второй редакцией. Это значит, что музыкальный материал вокальной баллады практически

не меняется, и транскрипцию можно назвать строгой. Возможность использования такого рода транскрипции объясняется особенностями фортепианной партии вокальных произведений Франца Листа.

Исследователи вокальных произведений Франца Листа утверждают вслед за композитором, что его песни «набиты сопровождением до отказа». В ряде случаев, например, в трех песнях из «Вильгельма Телля», виртуозность фортепианной партии настолько великолепна, что мешает выразительности вокальной линии. Все музыканты отрицательно относятся к такому чрезмерному аккомпанементу. Франц Лист также понимает несовершенства своих аккомпанементов.

Однако, кажется, что в «Лорелее» достигается идеальное равновесие. Повествовательность, возвращенная Листом балладе, строит вокальную партию репликами, поэтический текст разрезается паузами, ряд слов повторяется (например, «скорбью я смущен, скорбью я смущен» или «и будет лишь Лорелея, лишь Лорелея...»). В такой интонационной форме признаки песенности, характерные для стихотворения Генриха Гейне, полностью исчезают. Зато появляется выразительность, достойная оперной сцены, – монолог рассказчика звучит напряженно, интонация чутко следует смене состояний и ракурсов.

Партия фортепиано в вокальной «Лорелее» – постоянный и действенный участник драматических событий баллады. Фортепианная партия часто опережает вступление вокальной партии, она не аккомпанирует, но создает необходимое объемное звуковое пространство, в котором происходят события. Именно партия фортепиано производит смену ракурсов и точек «обзора», т. е. работает так, как работает камера кинооператора при съемках кинофильма.

Вот затекстовый голос рассказчика:

Пример 1.

p *gesprochen*
 [говоря]
 Не знаю, откуда это, что так печален,
 Ich weiß nicht, was soll's bedeuten, daß ich so traurig,

Вот смена обстоятельств (смена размера) и звуковая канва рассказа:

Пример 2.

печален я; пре-
 so traurig bin; ein

Вот Рейн в тихом вечернем течении:

Пример 3.

Sehr ruhig, aber nicht schleppend
 [Очень спокойно, но не растягивая]
 У - же свежо, даль тем-
 Die Luft ist kühl, und es

dolce sempre legato

Вот прелестная Лорелея:

Пример 4.

де - ва, кра - ше грѣба, в на - ря - де о - на бо - га - том и
 o - ben i - n - der - bar, i - hr gold - nes Geschmei - de blit - zel, sie
 poco rall. a tempo sempre dolce
 че - шет ку - дри кос; их че - шет жемчуж - ным
 kämmt i - hr gold - nes Haar; sie kämmt es mit gold - nem
 sempre dolciss.

А затем – сгущающийся сумрак, удары волн и гибель гребца:

Пример 5а.

вло - де ры, как не - счаст - ный; та пе - о - я е - го то -
 Schif - fer im klei - nen Schif - fe er - greif - tes mit wil - dem

Пример 5б.

длѣт. Я зна - ю, как
 Hört! Ich glau - be, die
 то - ко стем - ле - ет, по - гиб - нет
 Wei - ßen der - schin - gen am En - de

И опять печальный рассказчик, и тихий спокойный Рейн:

Пример 6а.

и бу - дет лишь Ло - ре - ле - я, лишь Ло - ре -
 und das hat mit ih - rem Sin - gen die Lo - re -
 molto dim. pp p

Пример 6б.

И бу - дет лишь Ло - ре - ле - я, лишь Ло - ре -
 Und das hat mit ih - rem Sin - gen
 sempre legato

Музыкальный материал вокальной баллады «Лорелей», живописный и драматически напряженный, очень естественно превращается в фортепианную транскрипцию. Франц Лист ничего не меняет ни в его тональном решении, ни в мелодическом и фактурном решении. То, что делает композитор, действительно является, прежде всего, пианистической редакцией фактуры и пианистических приемов, необходимых для более удобного исполнения драматически напряженных разделов формы. Вот некоторые примеры:

Пример 7а. вокальная редакция, тт. 21-25.

poco rit. smorzando a tempo
 - мит се - го - дья ме - ня.
 kommt mir nicht aus dem Sinn.
 dolce

Пример 7б. Фортепианная редакция, тт. 25-26.

poco con grazia * rallentando
 p una corda

Пример 8а. Вокальная редакция, тт. 84-86.

влод_ке ры. бак не_счаст_ный; та пе_сня е_го то_
 Schif-fer im klei nen Schif-fe er-greiftes mit wil-dem

Пример 7б. Фортепианная редакция, тт. 25-26.

Allegro molto [Очень быстро]

По приведенным примерам заметно, что изменения, которые вносит Лист в нотный текст, направлены на усиление качества, которое называется «фортепианностью». Но композитор не ограничивается только редакцией фортепианных приемов. Он создает действительно завершенное художественное целое, которое можно считать самостоятельным произведением.

Примечания

1. Коган Г. О транскрипции // Избранные статьи / Коган Г. М., 1972. С. 63–68.
2. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции. М. ; Курган : Мир нот, 1999.
3. Миронов Б. Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений. Вопросы теории и практики // Молодой ученый. 2015. №11. С. 1851-1854.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Аннотация: в статье рассматриваются особенности становления и развития античного театра. Автор останавливается на истоках древнегреческого театра, благодаря которому сегодня весь мир наслаждается театральным искусством. Также в статье выявляются социокультурные функции театра, обращается внимание на планировку сцены. Особенное внимание автором обращается на виды пьес: трагедии, комедии, пантомимы. Кроме того, в статье говорится об актерах, дается описание театральных масок.

Ключевые слова: театр, античный театр, древнегреческий театр, трагедия, комедия, пантомима, актер.

Определение феномена культуры неотделимо от человеческой деятельности, так как культура является ее результатом в процессе исторического развития человека и общества и гарантом связи поколений. Жизнь современного общества характеризуется наличием различных форм человеческой деятельности, значительным диапазоном культур и ценностей. Это предполагает существование некоей среды, созданной человеком, которая по мере его развития становится все более значимой. В культурологии эта особая среда определяется как культурное пространство. Становление культурного пространства неразрывно связано со становлением самого человечества, а закономерности его развития приобретают объективный характер и оказывают самое существенное воздействие на формирование всего общества в целом, и человека в частности. Особое место в культурном пространстве занимает театр.

Истоки театрального искусства лежат в древности. Театрально-зрелищные представления имелись у многих народов, но именно в том социокультурном понимании театра, каким мы его знаем сегодня, театр появился в Древней Греции. В истории культуры этот театр, позднее названный античным театром, получил широкое распространение в бассейне Средиземного моря и насчитывает целое тысячелетие. Известный отечественный переводчик древнегреческих трагедий и комедий, исследователь театра, театральный критик, публицист, драматург А. И. Пиотровский в истории античного театра выделял четыре периода: «греческий театр периода независимости... (с VI в. до середины IV в.)... Театр эллинистических монархий... (середина IV в. – II в.)... Римский республиканский театр... (III – I вв. до Р.Х.)... Театр римской империи (I – IV вв. по Р.Х.)» [2, с. 11].

Прежде, чем вести разговор об античном театре, функциях и месте в мировой культуре и искусстве, следует остановиться на понятии театра. Театр, это – «(от греч. *théatron* – место для зрелищ; зрелище) род искусства. Как и другие искусства, театр – форма общественного сознания, он неотделим от жизни народа, его национальной истории и культуры. Расцвет или упадок театра, развитие в нём тех или иных форм, тенденций, идей, само место театра в жизни общества и характер его связей с современностью обусловлены особенностями социальной структуры общества, его духовными запросами. Художественного подъёма театр достигает обычно тогда, когда он, проникаясь передовыми идеями эпохи, борется за гуманистические идеалы, глубоко и правдиво раскрывает сложность внутреннего мира человека, его общественные устремления» [1].

Социокультурные функции театра вытекают из того, что театр – это школа. Школа жизни. В этом смысле театр выполнял информационную функцию, предоставляя информацию о мире, о людях вокруг, о самой жизни. Заставляя людей о чём-либо задуматься, делать выводы и желать узнать что-то новое, театр выполнял познавательную функцию, которую многие исследователи театра полагают одной из самых основных. Наблюдая за действием, люди находились рядом друг с другом, общались и знакомились, убивали время и развлекались, наслаждались игрой актёров и красотой декораций, а также острым умом поэта – автора пьесы. Из всего этого вытекают и другие функции, такие как коммуникативная, эстетическая, развлекательная и многие другие функции.

Таким образом, театр сам по себе полифункционален, поэтому он был столь важен в жизни античного общества. Но что мы имеем в виду, говоря «античный театр»? Античный театр был тесно связан с историей античной Греции, Древнего Рима, а кроме того и нескольких государств Ближнего Востока эпохи Эллинизма.

Античный театр важен не из-за своей древности. Вернее, не только из-за своей древности. Дело в том, что именно в этот период были заложены основные столпы европейского театрального искусства. Драматургия, основы актёрского мастерства, появились постоянные места для спектаклей, первые способы оформления театра и самого спектакля.

Основной же родиной театра считают Грецию. Именно здесь принято было во время праздничных шумных процессий «в честь бога виноделия Диониса разыгрывать сценки из его жизни. Они повествовали о том, как Дионис принес грекам виноградную лозу, как он боролся с врагами, как погиб и, воскресши, одержал победу» [3, с. 11] над своими врагами.

Грекам стало понятно, что у театрального действия появилась важная общественная роль – собирать вокруг себя людей, объединять их в едином чувстве. Театр мог сообщать этим людям что-то очень важное, об-

щезнечное и делал это сразу для всех. Однако много времени прошло, прежде чем театр стал самостоятельным и отделился от обряда и религиозных культов. Стали появляться театральные здания и представления в них организовывали специально. Под открытым небом театры занимали огромные площади и вмещали много людей.

Но как вообще выглядел древнегреческий театр? Основным элементом в VI в. до н. э. была круглая площадка, которая называлась «орхестрой». Во время выступления по этой площадке двигался хор. Возле нее находилось место, которое называлось «скеней» – в ней актёры меняли костюмы и маски. Напротив сены находился «театрон» – места для зрителей, расположенные полукругом вокруг орхестры.

Греческие театры были огромны. Дело в том, что они были рассчитаны на то, чтобы в них собирались толпы, буквально, всё население полиса. К примеру, афинский театр Диониса вмещал до 17 тысяч человек. Именно наличие больших масс людей (а ещё местный климат) мешали созданию закрытых театров, поэтому все они были открытыми. К тому же, первое время все театры были временными. Они строились из дерева, изредка из камня и каждый раз снова. Первые постоянные театры появились лишь в V в. до н.э.

Планировка театра была необычной и очень интересной. Она обеспечивала хорошую слышимость отовсюду. Более того, то здесь, то там были установлены резонирующие сосуды, усиливающие слышимость ещё сильнее. Занавес отсутствовал, но зато имелись различные приспособления, в частности, вышки, которые служили местом для богов или подъёмные машины, позволявшие олимпийцам летать.

Театр есть, это прекрасно, но кто там играл, что там играли? Играли в античном театре трагедии и комедии. «Слово «трагедия» произошло от двух греческих слов: трагос – «козел» и оде «песня» (т.е. «песня козлов»)» [3, с. 12]. Но не надо воспринимать это буквально, вспомните, что свитой Диониса были сатиры. «Комедия» также состояло из двух слов: космос – «шествие бражников», и упомянутое оде. Трагедии и комедии исполнялись актёрами и хором. Изначально представления были состязаниями, составлявшими обычную принадлежность греческих празднеств, и находились в ведении государства. «В конкурсе обычно участвовали три трагических и три комических поэта. Каждый из трагиков должен был представить на конкурс трилогию (три трагедии, связанные единым сюжетом) и одну сатирическую драму (пьесу на мифологический сюжет с хором, состоявшим из «сатиров»). Трилогия и сатирическая драма составляли тетралогию» [3, с. 17]. Кстати, поэт, который принимал участие в подобном состязании, был и режиссёром, и актёром. Так, известно, что, например, Софокл играл в некоторых из своих пьес. Среди самых известных авторов были Эсхил, Софокл и Эврипид.

В 534 г. до н. э. в Афинах представили первую трагедию Феспида, именно этот год считается годом рождения мирового театра. И в тот же момент официально признали культ Диониса. С этого момента драматические произведения использовались как способ воспитания граждан, потому что именно в драмах показывались и обосновывались нормы поведения, давались ответы на основные вопросы жизни. Понимая всю ответственность, возложенную на свои плечи, авторы трагедий поднимают все более серьезные проблемы. А упавшее было знамя веселья, шуток и юмора подхватывает новый жанр – сатирическая драма. И именно ею каждый драматург был обязан завершить свою трагическую трилогию.

Творчество Эсхила (525-456 гг. до н.э.) представляет новую веху в истории античного театра, при котором оформилась классическая форма трагедии. Эсхилом был введен второй актер, что дало возможность ведения диалога, а трагедия посредством драматического конфликта приобрела действие. Кроме того, были уменьшены партии хора. Античный философ Аристотель отмечал, что именно, вследствие этого драма «достигла своего прославленного величия».

Помимо трагедий и комедий большой популярностью пользовались так называемые мимы (греч. - пародия) – бытовые или пародийно-сатирические сценки. Несмотря на то, что мимы исполнялись простыми людьми крестьянами или горожанами, известно, например, что сам Аристофан делал пародии на произведения трагиков. Популярность мимов и комедий говорит о том, что уже «в V в. до н.э. комедия стала политической по своему содержанию. Она затрагивала проблемы государственного устройства, деятельности отдельных учреждений Афинской республики, ее внешней политики, войны и мира» [3, с. 13].

Что играли, мы выяснили, но кто играл? А играли, как, думаю, всем понятно, актеры. Это в современном мире люди привыкли ходить на спектакли с участием известных лиц и сформировавшихся на долгий срок трупп. А в Древней Греции все было совсем иначе. На каждом представлении появлялись новые актеры, которые не всегда были профессионалами своего дела. Часто на сцену выходили и рядовые горожане. Роли раздавались буквально первым встречным, желающим показаться на публике. Тем не менее, каждая из постановок готовилась тщательно в плане создания костюмов и масок.

Актеры, которые занимались увеселением зрителей и участвовавшие в спектаклях, были ярко одеты, а на лицах их красовались массивные маски. Изначально эти маски делали из дерева, позже – из тканого материала, пропитанного жидким гипсом. Краски выбирали самые броские. При этом выражения «лиц» на масках были довольно разнообразные: строгие, веселые, с обидой, со скорбью, злобные, саркастические.

За счет того, что маски были очень крупные, их было видно даже тем зрителям, которые располагались на самых дальних рядах театра. Маски изготавливали с открытыми ртами, что позволяло распространяться звуку при говорении актера естественным образом. Маски выражали не только человеческие эмоции, но и

представляли характер и даже здоровье персонажа, которого играет актер. Так, например, в темные цвета окрашивали маски здоровых, успешных людей, а в желтоватый – больных. Лики хитрецов «облачали» в красный, а гневливых личностей – в сливово-бордовый. Маска с гладким лбом – человек веселый, с наморщенным – мрачный.

А вот женщин среди актёров не было. Их роли исполняли мужчины. Чтобы в процессе действия зрители могли видеть каждого персонажа, актеры вставали на специальные сандалии, подошва которых была плоской и довольно высокой. Благодаря такой манипуляции фигуры были хорошо видны всем.

В орхестре обязательно имелось место поклонения Дионису. На ступеньках неподалеку сидели музыканты. Начиналось представление внизу, в орхестре. В разгар трагедии или комедии, актеры могли перемещаться по зрительным рядам, и снова возвращались на исходные позиции. Позже, спустя несколько веков после основания греческого театра, в орхестру допускали только хор, а актеры рассредоточивались за ним, на специальном помосте. Помещение для переодевания перенесли еще дальше за сцену. Если актер появлялся на сцене справа, относительно проскения, это значило, что персонаж сельский житель, а если слева – горожанин. Как правило, действие было очень динамичным. Перевоплощение действующих лиц происходило молниеносно. Для этого не нужно было проявлять особых способностей. Актеры просто заходили за сцену в раздевалки и меняли свои маски.

Таким образом, проведя сравнительно краткий анализ античного театра, можно отметить, что именно в античном театре достигли высокого уровня развития комедия, трагедия, пантомима, была сформирована функциональная система театрального здания и многое другое. Благодаря античному театру, мы сегодня можем наслаждаться одним из великих искусств – театральным.

Примечания

1. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=dict&termin=746745>.
2. Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра. М. : ГИТИС, 2013. 440 с.
3. Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О. Древнегреческий театр – история зарождения // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2014. № 1 (42). С. 9-30.

УДК 72.03(73)

Семенникова Л. В.

Решетникова Т. М., научный руководитель

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРЫ XX В. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. ГЕРИ)

Аннотация. В статье рассматривается понятие «деконструктивизм», история возникновения и развития данного стиля в контексте архитектуры XX века, а также его специфические особенности на примере творчества известного американского архитектора Френка Гери.

Ключевые слова: деконструктивизм, архитектура XX в., деформация.

Несмотря на возможности новейшей строительной промышленности, позволяющей воплощать в нашей жизни самые оригинальные архитектурные фантазии, архитекторам становится все сложнее покорять и удивлять человечество. Но время от времени это все же удается сделать. К разряду таких успешно воплотившихся концепций можно с уверенностью отнести деконструктивизм. Сооружения, построенные в этом стиле, вызывают всеобщий резонанс, споры среди специалистов. Они становятся культурными достопримечательностями, экстравагантными акцентами в пространстве городской среды и даже декорацией новых фильмов.

Деконструктивизм – стиль в архитектуре, дизайне и в изобразительном искусстве второй половины XX в., создающий образ рассыпающегося, деформирующегося объекта или формы, а также его расслаивания со смещением плоскостей и величин относительно друг друга [1].

Деконструктивизм в архитектуре берет начало в философии, а конкретно в работах выдающегося французского мыслителя алжирского происхождения, философа-постмодерниста, Жака Деррида. Мир вокруг себя философ понимал, как текст, требующий не организации, а деконструкции – появления острых углов и необыкновенных деталей. В США его труды пользовались большой популярностью. Поэтому идеи Деррида стали основой для определения характерных черт стиля, отличающегося от всего, что было сотворено ранее.

Деконструктивизм в архитектуре возник как реакция на «коробчатость», чрезмерную стандартизацию «интернационального стиля», распространенного во всем мире, и особенно в СССР в 1950-1970-е годы. Одинаковые по своей конструкции дома вырастали в каждом городе, подобно грибам после хорошего проливного дождя.

Мы знаем, что между СССР и США всегда происходило некоторое соревнование: первый полет в космос и высадка на Луну, военная мощь, литература, подконтрольные территории – все это провоцировало стремление к превосходству, которое можно назвать одним из лучших катализаторов прогресса. Вполне естественно, что определенная реакция на монотонность советской архитектуры возникла в США и, одновременно с постмодернистскими идеями, привела к появлению деконструктивизма в 80-е годы XX века. Всемирные идеалы и желание двигаться к Абсолюту подверглись сомнению, сменившись потребностью к таинственности, разлому и философии «нарушенного совершенства» [2].

При всём разнообразии личных подходов, сторонники деконструктивизма опираются на композиционные мотивы конструктивизма, но при этом пользуются некоторой деформацией («искажением абстракции»), что придаёт их работам динамизм и напряженность. Для создателей этого стиля типично опасное вмешательство в городскую среду. Постройка может напоминать руину или конструкцию, подвергнутую катастрофическим повреждениям, но всё же деконструктивизм не обязательно должен воплощать трагическую и мрачную идею.

Основным принципом формообразования в деконструктивизме можно считать деформацию («искажение», «изломанность») геометрии конструктивизма. Далее рассмотрим приемы, с помощью которых достигается эффект «деформации».

1. Смещенный центр тяжести. Условная точка, в которой сосредотачивается весь вес, расположена не по центру, за счет чего создаётся ощущение, что здание может в любую секунду разрушиться.
2. Асимметрия, то есть отсутствие симметрии при организации пространственной композиции.
3. Дисгармония – нарушение гармонии целостности художественной формы.
4. Нарушение пропорций - преднамеренное нарушение обычных масштабных соотношений.
5. Сочетание несочетаемых форм.
6. Усложнение и искажение форм – сочетание различных по объёму частей по принципам: растянутость, сжатие, стремление ввысь.

Одним из наиболее выдающихся представителей деконструктивизма является Фрэнк Гери – обладатель самой ценной награды в области архитектуры – Притцкеровской премии (1989 г.).

Прославленный гений, по имени Эфраим Оуэн Гольдберг, родился в 1929 году в Канаде. Из-за антисемитских гонений мальчик в семнадцать лет (1946 г.) вместе с семьёй переехал жить в Калифорнию. Он взял новую фамилию и получил американское гражданство. Мальчик еще в раннем возрасте, играя, строил из деревяшек дороги и города. В 1954 г. Гери поступил в школу архитектуры в Южной Каролине, а далее смог поступить в Гарвард.

После окончания университета в 1957 г. он работал с проектными фирмами США, затем в Париже. В 1962 году архитектор возвращается в Лос-Анджелес и становится владельцем небольшой студии Frank O. Gehry and Associates. Сначала он занимался разработкой интерьеров торговых центров и частных домов, проекты которых отличались отказом от привычных архитектурных форм, в частности от прямых углов. Спустя пятьдесят лет фирма Gehry Partners, претерпевшая изменения, является одной из ведущих компаний мира. В ней работает около 200 человек. Выполнены десятки проектов в Европе, США и других странах [3].

Каждая работа Фрэнка Гери зрительно изменяет среду и восприятие самого города, уничтожая все возможные стандарты. Он сопоставляет деконструкцию с чем-то прекрасным, экстремальным и, в то же время, лаконичным, обыкновённым. Его «произведения» внедряются в любую среду кричащими ломаными формами и конструкциями, сложными для визуального восприятия. Архитектура для Гери становится языком, на котором архитектор общается с миром: обломы, асимметрия, невозможные геометрические формы [4].

Далее проанализируем несколько наиболее значимых архитектурных сооружений Ф. Гери, выполненных в стиле деконструктивизм.

Дом Фрэнка Гери в Санта-Монике (США) был возведен в 1978 году. За основу был взят стандартный прямоугольный в плане калифорнийский дом – бунгало, который был частично разрушен и дополнен новыми элементами. Конструкция Гери «обернута» вокруг трех сторон старого дома на первом этаже и выполнена из гофрированной стали, фанеры, стекла, кирпича, деревянных брусков. Вершина старого бунгало выглядывает из этой смеси материалов, создавая впечатление, что дом продолжает строиться. Вход едва заметен среди углов выступа экстерьера, ступени лестницы сдвинуты с оси симметрии, разрушая представление о привычном ощущении точек опоры. Интерьер также подвергся значительным изменениям на обоих уровнях. В некоторых местах он раскрыт вовне, благодаря деревянным балкам и остеклению.

Танцующий дом в Праге (Чехия) был построен в 1996 г. Он представляет собой необычной формы здание, основанное на железобетонной конструкции, состоящей из девяти девяти фасадных панелей. Здание символически изображает двух партнёров по танцу – Фреда Астера и Джинджер Роджерс. Стеклопанельная башня «Джинджер» изгибается и цепляется за бетонную башню Фреда, завершаясь металлическим куполом. Опорные бетонные балки сдвоены: прямые опоры, расположенные по диагонали, соединены в верхней части с криволинейными. Создается ощущение танцевального движения, во время которого дом «заступает» на тротуар. У одной части здания все стены и окна чуть-чуть кривые, у второй части здания – большой угол наклона, и она

более искривлена. Весь комплекс имеет сплошное остекление, и на фоне остальной застройки выглядит ультрасовременно [5].

Здание «Бикман Тауэр» было построено в Нью-Йорке (США) в 2008 г. Оно отличается волнообразным дизайном, создающим иллюзию движения. Жилая башня в 76 этажей достигает высоты более 265 м. Каркас небоскрёба полностью железобетонный. Внешние панели облицовки выполнены из рельефных и угловатых несимметричных листов из нержавеющей стали. Небоскрёб гармонично вписывается в урбанистический контекст и вступает в диалог со знаменитым Бруклинским мостом. Первые пять этажей здания отданы под общеобразовательную школу и филиал больницы Нижнего Манхэттена. А выше них располагаются 9 сотен элитных квартир.

Центр лечения заболеваний головного мозга Лу Руво был возведен в Лас-Вегасе (США) в 2009 г. Здание состоит из «сломанных», искаженных форм и плоскостей, которые контрастируют с тихим и пустынным городским окружением. Создается впечатление, будто оно разделено на две части. Одна похожа на стопки книг, сложенных в форме пирамиды, и состоит из абсолютно правильных, идеальных геометрических форм. Здесь господствуют прямые линии. При взгляде на другую часть здания, возникает ощущение опасности, неустойчивости, хрупкости. Здесь нет прямых линий, законченного овала или круга. Как будто вихрь пронесся и зацепил эту часть здания, но не разрушил, а придал ей свою природную, обтекаемую, плавную форму.

Музей Гугенхайма в Абу-Даби (Объединенные Арабские Эмираты) построен в 2011 г. Он необычен во всех отношениях. По задумке Фрэнка Гери, здание должно своим футуристическим видом напоминать картины в стиле кубизма, а в его форме должны проследиваться разрушающиеся объемы, крошащиеся поверхности, «сломанные» и искривлённые традиционные архитектурные элементы. Здание построено из известняка, титана и стекла. В данном проекте Гери применил морскую тему. Четырёхуровневое здание напоминает плывущий по реке Нервон корабль, а его обшивка, созданная из титановых пластин, - рыбу чешую. Все поверхности плавно изгибаются, перетекая из одного помещения в другое, нет ни единого прямого угла. На примере данного сооружения мы можем увидеть переход от деконструктивизма к «архитектуре складки» - ультрасовременного направления, основателем которого также является Фрэнк Гери [6].

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать следующие выводы: деконструктивизм, возникнув под влиянием философии постмодернизма как отторжение от чрезмерной строгости, правильности, однообразия функционализма, отражает сложность, нелинейность, недосказанность и многоассоциативность современного архитектурного процесса, воплощает то будущее, которое создавали писатели-фантасты, и которое сегодня становится реальностью, меняя городскую среду.

Примечания

1. Дремов М. А. Энциклопедия гуманитарных наук. М., 2006. 214 с.
2. Стиль деконструктивизм в архитектуре [Электронный ресурс] // Gurumix.ru : библиотека полезных советов. URL: <http://gurumix.ru/kultura-i-obshhestvo/iskusstvo/345584-stil-dekonstruktivizm-v-arhitekture.html>.
3. Mildred F. Frank Gehry : The Houses. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/6208913-frank-gehry>. (дата обращения: 15.04.2019).
4. Савинкин В. В. Влияние современного искусства на творчество Фрэнка О. Гери // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ : материалы междунар. науч.-практ. конф. М., 2012. С. 123-127.
5. Кныш Д. В. Деконструктивизм. "Танцующий дом" в Праге // Молодежный Научный Форум : электрон. сб. ст. по материалам XIII студ. междунар. науч.-практ. конф. Самара, 2018. С. 5-11.
6. Удивительные проекты Фрэнка Гери [Электронный ресурс] // Stroim Club: журнал о культуре созидания. 2018. URL : <http://http://stroim.club.html>. <http://stroim.club/magazine/page/2792>.

УДК 025.5+028.5

Ходорова У. В.

Шаньгинова Г. А., научный руководитель

ПРОДВИЖЕНИЕ ЧТЕНИЯ СРЕДИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

Аннотация. Статья посвящена проблеме чтения среди детей и подростков. Проведённые исследования показали, что чтение во всём мире находится в плачевном состоянии. На сегодняшний день разрабатываются и внедряются различные программы и проекты по продвижению чтения. Библиотекарями проводятся различные культурно-досуговые мероприятия, направленные на поддержку чтения. В данном процессе должны быть заинтересованы не только библиотекари, учителя и воспитатели, а также родители.

Ключевые слова: продвижение чтения, дети, подростки, библиотеки, книги.

Не только в России, но и в мире актуальна проблема продвижения чтения. Специалисты констатируют, что с приходом компьютерных технологий молодежь перестала интересоваться книгами, им интереснее интернет, игры, фильмы, музыка. Техническая революция заставила ребят оторваться от книг и прильнуть к голубым экранам своих компьютеров и различных гаджетов, подорвав тем самым важность и значимость библиотеки в инфраструктуре системы образования.

Проблема кризиса чтения и упадка уровня грамотности подрастающей молодёжи – об этом говорят результаты различных исследований, которые проводились среди учащихся. В них был осуществлён анализ читательской грамотности среди школьников, досугового чтения детей и подростков. Отметим, что подобные изыскания проводят не только крупные научные центры, но и библиотеки разных регионов России.

Особенно тревожные данные были получены Международной программой по оценке качества обучения PISA по результатам тестирования российских школьников (2000 г.). Ребятам из 31 страны проверяли на наличие умения читать и воспринимать текст, решать практические задания. К сожалению, наши соотечественники получили низкие результаты и оказались на 27 месте. Таким образом, получается, что за одно десятилетие потеряно всё то, что было наработано в течение советского периода, когда наша страна считалась самой читающей в мире.

Одной из причин кризиса чтения В. П. Чудинова считает утрату традиций семейного чтения, связанную, прежде всего, с молодыми семьями [9]. Нельзя не согласиться с автором, ведь любовь к чтению формируется не в школе и библиотеке, а дома в семье. Многочисленные исследования психологов, библиотекарей показали, что лучшей книгой является та, которую читали родители в детстве.

Чтение книг является основой развития детей младшего школьного возраста. Ведь от того, как ребенок освоит чтение, зависит его социализация, успехи в школьной деятельности. Как показали исследования, у детей начальных классов наблюдаются проблемы с чтением по слогам, формулированием мыслей и т. д. У детей, имеющих дефекты речи, существуют проблемы с чтением, как правило, подобные дети теряют интерес к чтению, у них снижается успеваемость, занижается самооценка. Данные проблемы могут привести к различным видам негативной девиации.

На сегодняшний день продвижение чтения – основное направление в деятельности каждой библиотеки. В традиционную работу вносят новые идеи, разрабатывают интересные программы мероприятий, которые направлены на продвижение книги; создают позитивный образ библиотеки и привлекают читателей. Библиотекари ведут активный поиск нестандартных форм продвижения книги и чтения.

Без чтения молодым людям сложнее понять мир и себя в этом мире. Для привлечения молодёжи к чтению недостаточно просто открыть библиотеку, как это было раньше, нужно прибегать к различным интерактивам, контактам с читателями, стремясь вызвать интерес к книге, привить любовь к классике. Считаем, что помимо проведения интерактивных форм стоит пересмотреть планировку библиотек – из обычных серых зданий сделать яркие, красочные помещения, стоит обратить внимание на расстановку стеллажей.

В качестве способа решения проблемы муниципальные библиотеки, в том числе и библиотека-филиал № 16 МАУ ЦБС г. Улан-Удэ, проводят сеансы канис-терапии с собаками. Для детей собаки являются лучшими слушателями, которые не оценивают, не перебивают, не критикуют и позволяют детям читать так, как они привыкли и как могут делать. Таким образом, симпатия к животному и правильно подобранная литература делают процесс чтения для ребёнка наиболее приятным и интересным.

Помимо канис-терапии существуют и другие методы и формы продвижения чтения. Так, например, в Кузнецком Алтае прошла акция «Будь выше – читай!», целями которой были: развитие интереса к краеведению и привитие любви к родной земле; возрождение в общественной сфере любви к чтению; формирование традиций чтения. Особенность данной акции заключалась в том, что 600 экземпляров книг были доставлены в горы и раздавались совершенно бесплатно. Туристы могли забрать их с собой или унести в приюты. Дети читали книги взахлёб. Акция была проведена с логотипами библиотечной системы и лозунгом «Чтение – дыхание ума!» [4].

Общедоступные библиотеки Свердловской области провели акцию «Через викторину – в Интернет!», целями которой являлись: проявление интереса к книге и чтению; приобщение подростков к современным цифровым технологиям и повышение их информационной культуры.

Данный проект был разработан, в первую очередь, для детей из малообеспеченных семей, которые не имеют дома компьютера с выходом в интернет. По задумке, ребенок должен прочитать книгу, упор делается на классику, а затем участвует в викторине, по результатам заданий викторины ребёнок получает несколько часов работы в интернете. Акция пользовалась большим успехом, за год прочитали книги и ответили на вопросы викторины 132 человека.

Сегодня правовой основой поддержки чтения в России является «Национальная программа поддержки и развития чтения в РФ на 2007-2020 годы» (2007 г.). Эта программа должна была в корне пересмотреть и изменить отношение к книге в обществе, стать отправной точкой в создании национальной политики в поддержке и развитии чтения. В программе отмечается исключительно важная роль библиотеки в её осуществлении: «Библиотекам нужно попытаться использовать этот шанс, чтобы снова заявить о себе и предложить интересные проекты в реализации программы чтения на федеральном, региональном и местном уровнях» [5].

Данная программа стала толчком для разработки и принятия различных программ и концепций для

поддержки и развития чтения в регионах. На региональном уровне по России можно назвать следующие программы: «Целевая программа в Калининградской области по развитию и поддержке чтения на 2010-2014 годы», республиканская ведомственная целевая программа «Читающая Хакасия» на 2008-2010 годы, республиканская программа «Читающий город, читающая республика, читающая страна» (Республика Алтай), «Концепция поддержки и развития чтения в Республике Саха (Якутия)» и ряд других.

В Республике Бурятия 2006 г. был объявлен годом чтения, в районах Республики были проведены мероприятия по продвижению чтения: «Читающая Кижинга», «Читающий Баунт», «Обрати свое сердце к книгам» в Баргузинском районе, «Читающая Ока», «Чтение» – Бичурском, «Через чтение к информации, знаниям, духовности» – Иволгинском, «Открывая книгу – открываешь мир» – Еравнинском, «Книга – кладовая мудрости и знаний» – Курумканском, «Через книгу к будущему» – Мухоршибирском, «Мир книги» – Джидинском, «Через книгу – к добру и свету» – Селенгинском, «Книга. Время. Мы» – Тарбагатайском, «Чтение – ключ к веку информации» – Прибайкальском, «Я открываю книгу – открываю мир» – Тункинском и т. д.

На муниципальном уровне примером программы для развития чтения может служить программа «Время читать» (г. Майкоп, Республика Адыгея) и многие другие.

К сожалению, срок этих программ давно истёк, а продлевать никто не берётся, как и не берётся за разработку и воплощение в жизнь новых программ и акций. Тем не менее, библиотеки сами, автономно разрабатывают и претворяют в жизнь различные проекты и идеи. Учитывая значимость данной проблемы, в ряде ведущих библиотек создаются и функционируют отделы, специализирующиеся на разработке и реализации библиотечных программ и проектов. Подобные подразделения есть в Центральной универсальной научной библиотеке им. Н. А. Некрасова г. Москва (отделы культурно-просветительских проектов и программ), Национальной библиотеке Удмуртской Республики, Приморской краевой публичной библиотеке им. А. М. Горького (Центр культурных программ), Центральной городской публичной библиотеке им. В. В. Маяковского Санкт-Петербурга (отдел культурных программ) и ряде других.

В качестве путей решения проблемы продвижения чтения среди детей и подростков В. П. Чудинова выделяет следующие:

- повышение образования школьников и населения;
- развитие любви к чтению;
- повышение благоприятной атмосферы чтения в семье;
- работа с детьми, которые не очень любят читать;
- создание информационных ресурсов в Интернете для детей и подростков, а также для родителей и воспитателей с целью привлечения к чтению;
- использование электронных книг для чтения [2].

Изучение данных направлений показывает, что специалист предлагает комплексную систему, охватывающую детские сады, семьи, школы, библиотеки.

Другой автор, Т. П. Спиркина, выделила 70 идей для привлечения читателей в библиотеку. Приведём некоторые из них, наиболее интересные, на наш взгляд:

1. переодеть сотрудников библиотек в литературных героев;
2. устроить вечерние чаепития с обсуждением прочитанных книг;
3. организовать при библиотеке бесплатные курсы мастер-классов, лекций по разным темам;
4. интересно и необычно украсить здание библиотеки;
5. арендовать библиотечный велосипед, автобус, который будет ездить по населенному пункту;
6. разрешить самым активным читающим подросткам участвовать в разработке дизайна помещения библиотеки; вывесить фото известных людей города (села), которые являются читателями;
7. устроить читающей семье сезона фотосессию в подарок;
8. создать коллекции комиксов и графических новелл, включая мангу [8].

Считаем, что данные методы для популяризации библиотеки как никогда актуальны сегодня, т. к. это способствует созданию неформального образа библиотеки, которое привлечет большее количество новых читателей, создаст положительный имидж библиотеки, создаст среди читателей и общественности позитивное мнение о чтении. С целью продвижения чтения среди детей и подростков важно заинтересовать ребенка чтением книг и во время летних каникул, например, проводить «Летние чтения».

Для полноты картины стоит обратиться к зарубежным коллегам, например, в Великобритании. Граждане этой страны любят читать, читают и ходят в библиотеки целыми семьями. Тем более, что Соединенное Королевство поддерживает и развивает детское и семейное чтение. В начале века активно развивали такие программы, как: «Совместное чтение в семье», «Букстарт», «Вызов летнего чтения» и т. д. Главной целью «Букстарта» являлось привить любовь к чтению с детского возраста. Для этого осуществлялась бесплатная раздача справочных изданий воспитателям, учителям и родителям.

В Англии создают проекты, направленные на разные категории жителей страны. В этой стране очень высоко оценивают роль библиотеки в обществе. Результатом проектов стало то, что чтение повлияло на уровень знаний во всех отраслях [6].

Другой яркий пример – это Япония, которая в 2000 г. открыла Международную детскую библиотеку. Основной задачей библиотеки стала совместная деятельность с библиотеками разных стран, направленная на

подъем чтения среди детей [7; 9]. Японское законодательство активно продвигало чтение и любовь к книгам. Так, в 2001 году был разработан законопроект о содействии продвижения чтения среди детей, контролируется исполнение закона о библиотеках, работающих с детьми и молодёжью. Однако быстрого эффекта это не дало. Годом позже японское правительство было ошеломлено показателями грамотности среди 15-летних учащихся. Власть и общество, осознав всю глубину проблемы, начали вносить поправки к закону о школьных библиотеках, началось вливание средств на оборудование, персонал и т.д. [1]. В том же году прошёл ряд акций, направленных на поддержку детского чтения. В более чем 2 тысячах школ детям предлагали почитать любимые книги, тем самым прививая любовь к книгам и вырабатывая привычку к чтению. Так же была начата программа «Букстар» по английскому образцу. И так, год за годом, законопроект за законопроектом, Япония смогла стать одной из самых развитых и одной из самых читающих стран в мире.

Приведённые примеры говорят о том, что проблема продвижения чтения среди подрастающего поколения актуальна, многие государства используют и модернизируют разнообразные средства продвижения книги. Изучение международного опыта продемонстрировало заимствование концепций, идей, методов и акций по продвижению чтения из страны в страну. Таким примером могут послужить страны Евросоюза. Еще в начале 2000 года была создана Европейская целевая группа для продвижения чтения, целями которой являются: обмен знаниями, опытом и новыми концепциями, а также совместная разработка стратегий по продвижению чтения, аккумуляция знаний.

В настоящее время членами этой организации являются: Великобритания, Бельгия, Чехия, Германия, Швейцария, Италия, Португалия, Финляндия, Норвегия и Австрия. Участники организации встречаются на постоянной основе и реализуют большую просветительскую работу. Как показывает зарубежная статистика, библиотеки активно посещаются и продолжают быть оплотом «содержательного чтения» [3].

Подытоживая всё вышперечисленное, можно сделать определённые выводы. Проблема с чтением актуальна не только в России, но и в странах Европы, Японии и многих других восточных странах. Поэтому эта тема актуальна, носит межнациональный характер. Верно отмечено, что «опыт развитых стран мира, их деятельность по поддержке чтения и грамотности послужат примером для других, помогут поставить исследуемую проблему в ряд приоритетных государственных задач» [10].

Примечания

1. Банака М. Международная библиотека детской литературы (ILCL – International Library of Children's Literature) // Библиотечное обслуживание детей и юношества в Японии, России и США. М. : РШБА, 2013. С. 99–122.

2. Библиотечное обслуживание детей за рубежом: опыт, инновации, источники информации / Рос. гос. детская библиотека ; сост. : В. П. Чудинова, К. О. Чудинова ; пер. с англ. и яп. К. О. Чудиновой. М., 2011. 102 с.

3. Доцуг Д. Путеводитель по норвежской детской литературе от переводчика «Вафельного сердца» и «Простодурсена» Ольги Дробот [Электронный ресурс]. URL: www.dariadotsuk.ru/1041108310861075/31. (дата обращения: 30.01.2019).

4. Зорина С. Лучшие проекты муниципальных библиотек по продвижению книги и чтения [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bookind.ru/revizor/2015/reading-xii-projects-libraries.php>. (дата обращения: 30.01.2019).

5. Колесникова О. Г. Продвижение чтения с помощью программно-проектных методов [Электронный ресурс]. URL: <http://unatlib.ru/librarians/methodical-materials/informational-and-analytical-materials/briefs/3076-prodvizhenie-chteniya-s-pomoshchyu-programmno-proektnykh-metodov> (дата обращения: 05.01.2018).

6. Модиг Б. Читать и писать – это хорошо: размышления о шведской литературной политике // Как разорвать замкнутый круг. Поддержка и развитие чтения: проблемы и возможности : науч.-практ. сб. / сост. Е. И. Кузьмин, О. К. Громова. М., 2007. С. 116–117.

7. Накамура Ю. Обзор библиотечного обслуживания детей и юношества в Японии // Библиотечное обслуживание молодёжи в Японии, России и США. М. : РШБА, 2013. С. 3–22.

8. Современные идеи продвижения книги, чтения, библиотеки в молодежной среде : дайджест по материалам интернет-публикаций / Курган. обл. юношеская библиотека ; сост.: Т. П. Спиркина. Курган, 2015. 73 с.

9. Чудинова В. П., Чудинова К. О. Национальная политика поддержки чтения подрастающего поколения в Японии. Закон о продвижении читательской деятельности детей (Kodomo no Dokusho Katsudo Suishin ni kansuru Horitsu) // Поддержка и развитие чтения: тенденции и проблемы (по итогам пяти лет реализации национальной программы поддержки и развития чтения в России) : сб. ст. М. : Межрегион. центр библиотечного сотрудничества, 2011. С. 199–216.

10. Шаньгинова Г. А. Поддержка чтения и грамотности за рубежом // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики : сб. докл. Междунар. науч.-практ. конф. (г. Белгород, 8 февр. 2017 г.) : в 6 т. / отв. ред. С. Н. Борисов, И. Е. Белогорцева, С. И. Маматова. Белгород : ИПК БГИИК, 2017. Т. 3. С. 48 – 51.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

УДК 394.3(=512.31)+004.4

Бариданов О. А.

Батуева Э. Б., научный руководитель

ТРАДИЦИОННЫЕ ИГРЫ НАРОДОВ ЗАБАЙКАЛЬЯ

Аннотация. В статье рассматривается влияние традиционных игр на духовно-нравственное и физическое развитие человека, приводятся характеристика и описание традиционных бурятских игр.

Ключевые слова: игра, виды и формы, развитие личности, сурхарбаан, борьба, конные скачки, народные игры, компьютерное моделирование игр.

Каждый народ имеет свою историю и традиционные игры, независимо от численности и географического местоположения расселения. С момента зарождения человечества игра становится вечным спутником на всех исторических ступенях развития и становления человека.

Классическая характеристика понятий игра и игровая деятельность подробно представлена Е. С. Рапацевич в «Золотой книге педагога» на основе анализа и синтеза работ зарубежных и отечественных ученых разных сфер науки и деятельности [6].

Игра как ведущий тип условия развития личности и деятельности человека нашла отражение в самых различных отраслях знания и науки. Игра как явление общественной практики занимает умы психологов, психотерапевтов, этнологов, культурологов, педагогов, теоретиков и практиков в сфере управления, специалистов в области робототехники и программирования. Однако истоки игры хранятся в памяти народной, широко отражены в устном народном творчестве, воспеты в песнях, былинах, танцевально-хореографическом искусстве, художественном творчестве. Нет, наверное, такой сферы деятельности, где не применялась бы теория и практика игровой техники.

Игра всегда была и служила основой мыслительной деятельности, выступала в качестве усвоения и передачи социального опыта народной жизни. Поэтому традиционная народная игра всегда обусловлена условиями жизни, формами хозяйствования, определялась сезонностью природно-климатических условий конкретного географического региона.

Народные игры бурят имеют многотысячелетнюю историю: они сохранились до наших дней со времен глубокой старины, передавались из поколения в поколение, вбирая в себя лучшие национальные традиции.

Наиболее простые из игр зародились еще в глубокой древности и внешне имитируют игры животных. Например, простейшие игры с бегом или ловлей друг друга («табун – хурэг адуун», «волк и ягнята – шоно ба хурьгад», «волк и тарбаганы – шоно ба тарбагануд»), игры с прыганием и лазанием по деревьям. Как показывают, многочисленные исследования, игры животных представляют собой сенсорно-двигательную активность, особенно этой чертой наделены хищники и обезьяны. На первый план, эти простые игры развивали зрительное восприятие, умение предугадывать неожиданную ситуацию, ловушку, способствовали развитию координации движения и формированию ориентировочно-исследовательского поведения у детей.

Народные игры, отражающие повседневные занятия наших предков имели поучительный характер. Рассмотрим игру «хорео бариха» – «постройка загона». В этой игре дети не только учились расставлять предметы, получали возможность различными способами упорядочивать материальные предметы и оперировать цифрами, развивали логическое мышление, усваивали такие важные понятия как «широкий – узкий», «длинный – короткий», «большой – маленький», «много-мало», но приобретали первоначальные навыки разметки местности, определение объема работы, планирования, развивали предметно-пространственное воображение, что формирует пространственный интеллект человека. На первый взгляд, эта игра достаточно простая. Основная суть заключается в том, что делали, что могли, с помощью того, что отыскивали или имели, и там, где находились. Можно предположить, что она является предком-аналогом современного конструктора, но по содержанию полностью ориентирована на развитие мыслительной деятельности будущего человека.

Знамениты игры «медвежья пляска» – «баабгайн наадан» или «вальс тетерева» – «хурайн наадан». Красивый и грациозный «танец орла» – «бургэдэй хатар» вызывает восхищение у зрителей. В подобных танцах-плясках молодые парни и девушки не упускают шанса не только поучаствовать, но и блеснуть красивым телосложением, мощью дыхания или скоростью движения, которые пародируют поведение диких зверей или крупных птиц, обитающих в глуши или в лесостепной зоне. Эти шуточно-игровые привычки наглядно свидетельствуют о привычном образе, хозяйственном укладе народа, показывают страсть к обеспечению безопасности жизни в суровых условиях [1]. Не будет ошибкой, если предположить, что игровые образы животных способствовали развитию у человека двигательного интеллекта, давали ему умение управлять движениями своего

тела, в целом работали на формирование мышечной памяти человека, что немаловажным фактором является для наездника в многодневных переходах в пути.

Но как бы игровой процесс не строился, и насколько бы сложны или просты ни были правила, но игра остается не только развлечением или физической тренировкой, но и средством психологической подготовки к будущим жизненным ситуациям. Трудно оспорить утверждение, что без игры невозможно формировать ум, силу и волю человека [3; 6].

Жизнь показывает, что игры – это не просто невинные забавы и способ развлечься, выплеснуть энергию. Это еще простой и прямой повод продемонстрировать свои умения, навыки, скорость, меткость, научиться работать и выступать в команде, понимать и признавать справедливость, дружбу. Игра – хорошая школа, которая нередко учит человека с достоинством принимать поражения и формирует такое хорошее качество личности умение радоваться за другого [7]. Надо сказать, что прообразом игровой ситуации или сюжета всегда выступали реальные дела, как бытовые, так и события культурно-исторического характера [5; 8]. Например, ярким примером является традиционный летний праздник бурят «сурхарбаан» – «стрельба из лука». Это самый распространенный и любимый праздник всего монголоязычного народа. В Монголии принято называть «Наадам» или «три игры мужей».

Само название праздника несет в себе название игры, которая именуется как «стрельба в сур». Сур – это мишень, которая изготавливалась из кожи. Исторические корни праздника были связаны с чествованием и благодарением высших духов, которые покровительствовали всему живому. Единственное условие – участники должны были попросить благословения у ламы, у высших сил, у покровителя рода.

Но со временем произошла трансформация функции праздника. Этот момент ярко и живо представлен художественным языком в романе бурятского писателя Алексея Гатапова «Тэмуджин» в двух книгах. Как традиционный праздник незаметно превращался в военный смотр для отбора воина – борца, богатыря, мэргэна – меткого стрелка, резвого скакуна и ловкого наездника [2].

Как известно, стрельба из лука на протяжении веков сохранялась как основное боевое искусство кочевника. Праздник «сурхарбаан» отличается масштабностью и значительностью проводимых игр, связанных с традиционными ценностями многовекового уклада народной жизни. Центральное место в организации и проведения этого праздника традиционно занимают различные виды состязаний. Как правило, это стрельба из лука, конные скачки, борьба. Эта традиция восходит к временам, когда у родственных друг другу бурят и монголов практически единственным орудием были лук и стрелы, и, конечно, хороший скакун – преданный друг кочевника. На празднике люди состязались, как могли – ставили на определенное расстояние мишени на высоте лука, который достигал размеров больше полутора метров, и стреляли. Главной целью было, конечно же, поразить все мишени. Далеко по степи раздавался возглас: «Слава тебе, меткий стрелок».

Любимым видом состязания остается борьба – как настоящее искусство и современный вид спорта. Борьба проводилась по жестким правилам. Лишь одно поражение лишало борца-богатыря победы. Желание борцов помериться силой и ловкостью всегда отличалось зрелищностью. Неслучайно борец-победитель исполнял «танец орла», имитируя взмахи крыльев, полет птицы. Эти движения, в первую очередь, были направлены на изменение функционально-физического состояния скелета, мышц тела после сильного и необузданного напряжения мускул с целью смены положения стойки борца, восстановление дыхания человека.

Конные скачки – это лучший способ не только показать собственную ловкость во всей красе, но и вывести своего скакуна в лидеры. Конные скачки завершались прославлением коня, исполнялась песня «моринной соло». Вершиной завершения праздника «Сурхарбаан» всегда были награды и танец «Ехор», символизирующий единение людей.

Сегодня эти традиции предков нашли свое продолжение во всей красе в Международном бурятском национальном фестивале «Алтаргана» под девизом «Чтобы понять настоящее, важно оглянуться в прошлое». Стержнем фестиваля является «Эрын гурбан наадан» – «три мужских состязания». Фестиваль сопровождается проведением самых разных конкурсов и состязаний. Граница участников географически значительно расширилась.

Не менее зрелищными и захватывающими являются и другие виды игр, связанные с традиционными бытовыми предметами. Например, игра, связанная с костями. Кости животных всегда служили в качестве самого распространенного подручного материала у кочевников. Например, традиционная игра «ломание кости». Это незабываемое зрелище, которое может стать не просто конкурсом на силу, но и воплощением сценического искусства, актерского мастерства. Здесь важен не столько физический удар, сколько практика и отточенная техника. Суть проста. Главное орудие – заранее сваренная и очищенная хребтовая кость. Важное условие – это должна быть хребтовая кость, которая похожа на длинную и широкую рукоятку орудия (примерно размером 30×6 сантиметров). Бойцу нужно пробить трубчатые стенки, за которыми прячется костный мозг. Прочную кость порой сложно сломать даже специальными приспособлениями для рубки мяса. Сегодня распространенной становится молва, что бурятские спортсмены рушат все законы физики – конкурсантам предстоит разломить ее напополам ребром своей ладони.

Надо упомянуть и еще одну игру с костями, которая является занимательной, увлекает детей и взрослых. «Шагай» – это особым образом обработанные мелкие суставные овечьи кости. Каждая сторона кости называется по-своему и в переводе на русский язык означает отдельное животное: овцу, козу, верблюда, коня, корову. Игра «шагай» имеет несколько вариантов розыгрыша по парам или командам. Почти во всех случаях состязание сводится к тому, что нужно своим шагай сбить кости другого игрока и набрать наибольшее количество. Данная игра направлена на развитие мелкой моторики, требует умения фиксировать положения и движения ладони и внимательности самих игроков.

Сегодня эти игры сохраняют глубокие традиции своих предков и имеют огромный созидательный потенциал в воспитании личности, формировании здорового образа жизни и представляют собой живой пласт культурно-исторического наследия народа. Национальные игры рассматриваются как фактор воспитания здоровой личности и ресурс здоровья нации [9].

Реализация проекта в среде трехмерного моделирования, посвященного традиционным играм народов Забайкалья, представляет собой высший уровень развития игры и игровой деятельности человека согласно теории Д. Б. Эльконина [10]. Несомненно, цель и задачи проекта ориентированы на углубленное изучение и освоение нового знания по специальным дисциплинам. Также непосредственно связано с формированием профессиональных компетенции информатика с профилем «информационный дизайн».

Сегодня широкое применение компьютерного моделирования позволяет добиваться виртуализации действительности, имеющую высокую точность правдоподобия объекта, воплощения самых смелых замыслов, реализации различных тематических сюжетов создателей в сфере киноиндустрии и телевизионных программ, организаторов массовых праздников. Для разработки проекта «Мультимедийный справочник традиционных игр народов Забайкалья» выбрана программа Blender. Сегодня данная программа наиболее популярна среди дизайнерских продуктов, ориентированных на воплощение трехмерной графики и анимации. Приложение поддерживает технологию Python, что позволяет использовать его в качестве инструмента по созданию игр. Также набор встроенных инструментов дает пользователям Blender широкие возможности в сфере компьютерного моделирования. Достоинством является то, что все создаваемые объекты, модели, установку анимации возможно отработать в режиме предварительного просмотра [4].

По концепции Д. Б. Эльконина автор проекта мультимедийного справочника выступает в роли режиссера и исполнителя игровых действий по воплощению замысла игры [10]. Основное содержание проекта игры составляет выполнение различных сюжетных действий. Это имитация движений борцов, танцоров, исполняющих «ехор», танца «орла» - победителя в борьбе. Зрелищность может обеспечить компьютерное моделирование массовых сцен, например, состязание лучников, конные скачки, персонажей, создающих игровые ситуации. Решение поставленных задач требует разработки и применения сценарного подхода. Важно суметь не только создать хореографию массовой сцены, но и управлять виртуальными персонажами, добиться визуализации праздничного действия и правдоподобия. Реализация проекта требует разработки базовой модели, определения формата представления, поиска и выбора набора инструментария, дополнения контента описанием и характеристикой традиционных игр народов Забайкалья.

Примечания

1. Болортуя Э. Монгольская народная традиция, воспитывающая детей народными играми // Актуальные проблемы исследования этноэкологических и этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая : материалы II междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых, аспирантов и студентов. Кызыл, 2014. С.15-16.
2. Гатапов А. С. Тэмуджин : роман : в 2 кн. 2 изд., перераб. Улан-Удэ : НоваПринт, 2012. 712 с. : ил.
3. Гузик М. А. Игра как феномен культуры : учеб. пособие. М. : Флинта. 2017. 80 с.
4. Для чего нужна программа blender [Электронный ресурс]. URL: https://programishka.ru/catalog/show_catalog/36/ (дата обращения: 24.01.2019).
5. Качанова М. В., Внуковская Е. В. Приобщение детей 7-10 лет к национальной культуре России в процессе занятий народными подвижными играми // Центр научного сотрудничества "Интерактив плюс". Чебоксары, 2015. С.168 -170.
6. Рапацевич Е. С. Золотая книга педагога / под общ. ред. А. П. Астахова. Минск : Соврем. шк., 2010. С. 182 -184.
7. Судакова Ю. Е. Влияние занятий физической культурой на повышение устойчивости детского организма к воздействию стрессов // Вестник Ульяновской государственной сельскохозяйственной академии. 2012. №10. С. 161-165.
8. Цыдыпов Б. Д., Гомбожапова Х.-Ц. Д. Историко-культурные предпосылки народного воспитания у бурят // Вестник ЗабГУ. Чита. 2014. С. 58-64.
9. Шокарева О. Г. Национальные спортивные игры бурят // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2017. № 2 (2). С. 67 – 71.
10. Эльконин Д. Б. Психология игры. М. : Владос, 1999. 360 с.

**ПАМЯТНИКИ И ПАМЯТНЫЕ МЕСТА БУРЯТИИ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ УЧАСТНИКАМ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ**

Аннотация. В статье идёт речь об увековечивании памяти об участниках и павших в боях за установление советской власти в период Гражданской войны. Содержится материал, касающийся событий, проходивших на территории Бурятии и Забайкалья. Дается описание памятников, исторических зданий, информация об их состоянии на сегодняшний день. Приводятся сведения о героях. Названы имена тех, чье имя носят улицы: А. П. Смолин, Н. Каландаришвили, П. Балтахинов, Е. В. Лебедев, поселок им. Вагжанова и др.

Ключевые слова: Гражданская война, памятники, история, герои.

История нашего государства богата и многогранна. Бурные политические, экономические, социальные процессы XX века повлекли множество изменений в жизни общества, например, такое масштабное событие, как Гражданская война 1917-1922 г. «Гражданская война – это наиболее острая форма разрешения накопившихся социальных противоречий внутри государства, которые проявляются в виде крупномасштабного вооруженного противостояния между организованными группами или, реже, между нациями, входившими в состав ранее единой страны» [2, с. 462]. Поистине это событие внутри государства имеет страшную разрушительную силу. В одной стране люди воюют друг с другом: отец с сыном, брат с братом. Не обошел стороной этот процесс и нашу малую родину – республику Бурятия. После данных событий в Бурятии, как и в любом другом регионе нашей страны, остались места захоронений, мемориалы.

В г. Верхнеудинск (с 1934 г. – г. Улан-Удэ) погибшим в борьбе за власть Советов были воздвигнуты памятники, и их имена носят улицы: А. П. Смолина, Н. Каландаришвили, П. Балтахинова, Е. В. Лебедева, Партизанская, поселок им. Вагжанова и др. Про некоторые из них мы хотели бы рассказать.

Первый памятник находится на ул. Смолина, напротив главного корпуса Бурятского государственного университета. Он сооружен на братской могиле восемнадцати красноармейцев и партизан, отдавших свои жизни в боях за освобождение Верхнеудинска от японских интервентов и белогвардейцев 2 марта 1920 года. Похороны погибших прошли с большими почестями. За санями, что везли тела погибших героев на кладбище, шли тысячи, тысячи людей. Духовой оркестр играл похоронные, траурные марши. При захоронении был проигран мощный ружейный салют, что свидетельствовало о большом уважении людей. В это же время партизанами был установлен скромный, деревянный обелиск, но в 1953 г. он был заменен. Его архитекторами являются: Л. К. Минерт, К. Н. Донцов, А. И. Тимин. Он представлен в виде скульптурной группы, изображающей двух партизан, выполнен из металла. Один держит красногвардейское знамя, другой стоит на колене и держит в руках ветвь лавра, как символ победителя. Высота памятника составляет 2,0 м, а ширина 1,45 м.

Данный памятник установлен на двухступенчатый постамент из камня. На его задней стороне имеется мемориальная доска с текстом: «Вечная память красногвардейцам и партизанам, павшим в боях за освобождение Верхнеудинска от японо-американских интервентов и семеновских банд 2 марта 1920 года». Могильный холм выделен длинной цветочной клумбой между двумя асфальтированными дорожками, которые идут от ул. Смолина к лестницам памятника. Всего здесь погребено восемнадцать бойцов Красной армии. Тела партизан забрали родственники, чтобы похоронить на местных кладбищах. Из фамилий известна всего одна. Это фамилия командира Иркутского кавалерийского полка Крахмалева.

Еще один памятник был посвящен Абраму Прокопьевичу Смолину (1894-1923). Этот человек был в числе тех, кто организовывал в Прибайкалье партизанское движение во время Гражданской войны. Абрам Прокопьевич происходил из бедной крестьянской семьи. Он участвовал в Первой мировой войне, вернулся на родину в 1918 году и сразу же включился в революционную деятельность. В марте 1919 года под руководством подпольного комитета большевиков участвовал в отражении наступления семеновских карателей. В декабре этого же года был в ряду организаторов вооруженного восстания, разгрома и ареста семеновской полиции. А. П. Смолин освобождал такие станицы, как Большая Кудара и Харауз. В 1920 году «А. П. Смолин был выбран членом ЦИК Прибайкалья и руководил обеспечением партизанских отрядов продовольствием и боеприпасами, а также участвовал в переговорах с командованием американских войск, успешно прошедших в Верхнеудинске. После освобождения территории Забайкалья он освобождал от интервентов и белогвардейцев Дальний Восток» [1, с. 50]. Когда закончилась гражданская война, Абрам Прокопьевич учился в военной академии в Москве, но в связи с ухудшением здоровья был вынужден оставить учёбу. В 1923 году А. П. Смолин трагически погиб. В 1932 г. в его честь была переименована улица Большая Набережная в Верхнеудинске. Памятник был установлен в 1959 г., а в 1977 по проекту К. В. Кадырова была проведена реконструкция. Он представлял собой пилон, стоящий на постаменте. Слева к нему примыкал второй пилон – стена, в ее левой стороне находилась сквозная ниша, к которой подступает надгробие. Материал для памятника – красный мрамор – был подобран неспроста, как напоминание потомкам, что этот человек своей кровью защищал интересы про-

стых людей. Его могила находилась на ул. Куйбышева, в городском парке культуры и отдыха, а памятник был уничтожен в 1990-е. К счастью, осталось название улицы в исторической части г. Улан-Удэ.

Брат А. П. Смолина – Прокопий Прокопьевич Смолин (1889-1972) – также активно участвовал в партизанской борьбе. «В марте 1917 г. он был направлен на фронт, где вступил в ряды РСДРП (б) и, вернувшись в декабре 1917 г. в Верхнеудинск, принимал участие в организации Советов. В конце 1919 г. П. П. Смолин организовал партизанский отряд и боролся с семеновцами в Малетинской волости и Чикойском районе» [1, с. 50-51]. В январе 1920 г. он был назначен командиром партизанских отрядов Юго-Западного фронта. С 1923 г. П. П. Смолин работал в судебной сфере.

В 1969 году произошло знаменательное событие: был перенесен с площади Советов на площадь Революции памятник павшим борцам за коммунизм. Его начали сооружать в 1920 году, вскоре после того как Верхнеудинск освободили от интервентов и белогвардейцев. Открытие состоялось 7 ноября 1926 года, автором проекта является А. С. Котов. Он сделан из блоков местного красного гранита, что должно было подчёркивать жестокость и кровавость событий, происходивших во время Гражданской войны. Представляет собой обелиск высотой 12,0 м и шириной граней у основания 2,0x2,0 м. Наверху находится эмблема из металла, включающая пятиконечную Звезду, Серп и Молот. Обелиск возвышается над постаментом непростой формы, а завершается плинтом и широкими плоскими зубцами. На 3-х гранях в неглубоких нишах размещены мемориальные доски. На западной доске написан призыв к объединению пролетариев всех стран и посвящение павшим борцам за коммунизм от профсоюзов Бурят-Монголии. На другой – слова из гимна «Интернационал» о том, что будет мир насилия разрушен, а построен новый мир: «кто был ничем, тот станет всем». На правой – снова призыв к пролетариям всех стран соединяться на монгольском, корейском и китайском языках.

Сегодня мы спокойно ходим по улицам, и редко кого волнует, в честь кого названа та или иная улица. Например, улица Балтахинова (раньше называлась Мокрослободская, ещё раньше Монгольская) – одна из исторических улиц столицы. Павел Балтахинов был первым командиром партизанского отряда и погиб от рук своих земляков из "белого" отряда атамана Дмитрия Донского. Сам Балтахинов и его "красный" партизанский отряд стали символами советской истории Бурятии.

Огромный вклад в успешную борьбу за Советскую власть внесли такие командиры, как: Е. В. Лебедев, Н. А. Каландаришвили., С. Ю. Широких-Полянский. Лебедев Евгений Владимирович (1897-1937) решил вступить в партию большевиков в феврале 1918 г. Во время правления в Забайкалье атамана Семёнова он работал в типографии Прибайкальского Союза кооперативов и вёл подпольную борьбу. В 1919 году в Западном Забайкалье началось восстание под его руководством, а в январе 1920-го года на Бичурском съезде Е. В. Лебедев был назначен главным командиром всего партизанского движения Прибайкалья. Также под его командованием были проведены успешные боевые операции против белогвардейцев в Селенгинске и Мухоршибирском районе и разработаны и предприняты контрмеры против японцев и семёновцев. В марте 1920 г. Е. В. Лебедев принимал участие в освобождении Верхнеудинска. Именно в память об этом талантливом командире названа улица в Октябрьском районе. В мирное время он также проявлял свои организаторские способности в органах Советской власти.

Сергей Юльевич Широких-Полянский (1898-1922) вступил в партию большевиков в 1917 г, а с февраля 1918 г. был выбран в Читинский Совет рабочих депутатов. Только в одном 1919 г. Сергей Юльевич был два раза арестован и приговаривался к расстрелу, и лишь благодаря случайному стечению обстоятельств освобождён. После выезжает в Бичуру для организации подпольных боевых отрядов, принимает активное участие в деятельности главного военно-революционного штаба Прибайкалья. На Бичурском съезде был избран членом ЦИК Советов Прибайкалья» [3, с. 117-118]. В дальнейшем С. Ю. Широких-Полянский занимал различные ответственные должности, включая пост председателя комиссии Госполитохраны, члена правительства ДВР, министра юстиции ДВР. Погиб при крушении поезда в 1922 г.

Сергей Лазо получил отличное образование, но отказался от своего дворянского происхождения. Он воевал и погиб в возрасте 26 лет от руды. В 1916 г. С. Лазо был назначен на должность прапорщика в 15-й Сибирский запасной стрелковый полк в г. Красноярск. Лазо сблизился с политическими ссыльными. Затем он вступил в партию социалистов-революционеров и начал вести пропаганду среди солдат. В конце 1917 г. в сибирских городах Иркутске, Омске была установлена Советская власть, и С. Лазо принимал в этом активное участие. Сергей Лазо становится членом подпольного Дальневосточного областного комитета РКПб и командует партизанским отрядом. После событий во Владивостоке, когда партизаны захватили город, Лазо был арестован в здании Колчаковской контрразведки и передан белоказакам. Белоказаки же после долгих пыток сожгли живьём Сергея Лазо в топке паровоза. В его честь названы улица и посёлок.

Нестор Александрович Каландаришвили (1876-1922) был родом из Грузии. После революции 1905-1907 гг. приехал в Иркутск. С началом Гражданской войны был назначен членом штаба Прибайкальского фронта. В 1918-1919 гг. боролся с колчаковцами в Иркутской губернии. «В 1920 г. направлен в Забайкалье. В мае 1920 г. вместе с частями Народно-революционной армии ДВР участвовал в разгроме семёновцев под ст. Гонгота. После встречи с В. И. Лениным вступает в партию большевиков. Погиб в 1922 г.» [3, с. 118].

Партизанское движение в годы Гражданской войны охватило многие села Бурятии. По сей день имеются здания, в которых партизаны разворачивали свои штабы, например, дом в селе Новый Заган, в котором проходили заседания партизан Западного Забайкалья. В г. Верхнеудинск в доме № 23 по улице Ленина работала подпольная группа, которая подготовила вооруженное восстание против белогвардейцев и интервентов в 1919 году. Сотрудники кооперативного общества по рабочим делам часто выезжали в районы, и это давало им возможность устанавливать связи с сельским населением, давать им директивы Прибайкальского подпольного комитета; оказывали также практическую и материальную помощь, тем самым организуя массовое партизанское движение с конца 1919 – начала 1920 годов. В состав подпольной организации большевиков правления кооперативного общества «Экономия» входили Г. И. Камынин, Г. Петров (Трофимов), М. К. Манойленко, Н. Ц. Изаксон, Н. Столбова и другие.

Еще один подпольный центр располагался в «доме с атлантами» (ул. Ленина, 32) [3, с. 111]. Здание бывшего городского собрания, в котором в 1918-1921 годах проходили собрания советов, также является историческим. Это здание построили военнопленные первой Мировой войны. Здесь проходил Первый Съезд Советов Верхнеудинского района 1917 и 1918 годов. Здесь решались важные вопросы по развитию экономики, культурному развитию, принимались здесь и решения по поводу борьбы с врагами революции. Шестого апреля 1920 года в этом здании был проведен съезд трудового народа Забайкалья, на котором обсуждалось предложенное В. И. Лениным образование Дальневосточной Республики. Здесь же было выбрано руководство ДВР. Позже в этом здании располагался Русский Драматический театр, Бурятский театр Драмы и в 1975 году – музей природы Бурятии.

В здании по ул. Ленина, 29 в 1922-1923 годах размещались Прибайкальский губернский революционный, Прибайкальский исполнительный комитеты и Революционный комитет республики (Бурревком). В этом здании до 1918 года находилось отделение Русско-Азиатского банка, в Верхнеудинске. В 1918 году банк был национализирован, 20 января 1920 г. в доме открыла свою канцелярию японская военная миссия. После изгнания семёновцев и интервентов из Прибайкалья и освобождения Верхнеудинска 2 марта 1920 года в здании в течение одного месяца пребывала временная Верхнеудинская земская власть Прибайкалья. После съезда представителей трудового населения, названного Первым учредительным съездом Забайкалья (с 28 марта по 6 апреля 1920 года), в здании находилось правительство ДВР, одну из комнат занимал штаб помощи шведским рабочим. Сейчас это здание используется, как один из объектов туризма.

События Гражданской войны затронули все слои населения в стране, разные народы. Война забрала множество жизней, сломала многие судьбы и просто покалечила обыкновенных людей. И мы должны не забывать об этом и сохранить память о прошлом, о своей истории, людях, которые были её творцами.

Примечания

1. Бурятия: люди, события, памятные места (путеводитель) / под ред. Л. А. Зайцевой; ФГОУ ВПО «БГСХА им. В. Р. Филиппова». Улан-Удэ : Изд-во БГСХА им. В. Р. Филиппова, 2009. С. 50.
2. Гражданская война // Военная энциклопедия / П. С. Грачёв. М. : Воен. изд-во, 1994. Т. 2. С. 462.
3. Исторические спецкурсы : учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1 / под ред. Л. А. Зайцевой. Улан-Удэ : Изд-во БГСХА им. В. Р. Филиппова, 2010. С. 111, 117, 118.

УДК 391.2(571.55)

Бобровская М. Ю.
Неманова Э. А., научный руководитель

ТРАДИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОСТЮМА СЕМЕЙСКИХ ЗАБАЙКАЛЬЯ

Аннотация. В статье рассматриваются основные локальные варианты женского костюма семейских, его основные элементы и технологии изготовления.

Ключевые слова: старообрядцы Забайкалья, традиционная культура, костюм семейских.

Старообрядцы, или как их называют в Сибири «семейские», этнографическая группа, в большей части проживающая на территории Забайкалья и Бурятии. В словаре В. Даля есть краткое описание семейских: «Забайкальские раскольники, переселенные семейно» [1, с. 157].

История появления Забайкальских староверов начинается со второй половины XVII в. В 1653 г. патриарх Никон совместно с царем Алексеем Михайловичем подверг нововведениям старообрядческую церковь, в том числе книги и ритуалы, приведя их в соответствие с традициями Константинопольской церкви. Реформа Никона совпала с приходом в Россию немцев и других иностранцев, многие верующие рассмотрели в этих переменах чужое влияние и отказались принимать нововведения. Приверженцы старообрядчества, за исключением единоверцев, в Российской империи официально именовались «раскольниками» и преследовались церковными и светскими властями.

Староверов, бежавших из России в Польшу, на Украину, в Белоруссию, Молдавию и Прибалтику в связи с Семилетней войной, а затем и разделами Польши, стремились поймать, используя царские войска, и выдворить в Сибирь. Их селили на Барабе, Алтае, в верховьях Иртыша, по его притокам (Убе, Ульбе, Глубокой) и в Забайкалье, в Селенгинской Даурии по притокам р. Селенги (Хилки, Куйтуна, Чикоя, Уды, Тугнуя). Эти группы старообрядцев, выведенные из Польши в 1764 году, гнали в Сибирь по маршруту: Буг, Винница, Горохов, Межибеж, Бох, Бердичев, Стародубье, Ветка, Гомель, Калуга, Казань, Тобольск, Бараба, Алтай, Забайкалье [2, с. 7]. Тут они селились семьями, поэтому их и стали называть семейскими, а в отдельных районах называли «польские поселышки».

На сегодняшний день семейские живут на территории Тарбагатайского, Бичурского, Мухоршибирского и Заиграевского районов. Так как семейские занимали места уже ранее заселенные сибиряками, часто случались разногласия между такими соседями. Илья Чернев в романе «Семейщина» пишет, что между бурятами и семейскими прибывшим в Тугнуйские степи, были сложные взаимоотношения. «... Исконные жители этих мест, буряты-степняки давным-давно заняли лучшие земли под пастбища для своих многочисленных стад. Семейщина выходила на запашку бурятских земель вооруженными отрядами. С кровью и боем уступали буряты свои земли, но постепенно смирились» [3, с. 8].

Старообрядцы Забайкалья выделялись одеждой, комплекс которой оформился в XVII - начале XVIII в., когда староверы проживали в Польше. Поскольку контингент старообрядческого населения, проживающего в пределах Польши, составлялся из жителей разных областей России, то это повлияло на оформление костюма семейских. Женский костюм включает в себя средне- и севернорусские особенности одежды: рубаху, *сарафан* (сарафан), пояс, *запон* (фартук), *кичку*, кокошник. Одежда шилась из дорогих цветастых тканей: атласа, кашемира, бурса, шелка.

В приданное девушке собирают сундук, в комплекте одежды должно быть и четыре нарядных, праздничных сарафана на все сезоны календарного года. По мастерству изготовленной одежды, оценивали трудоспособность невесты.



фото автора

Сарафан – широкая юбка, выкроенная из прямоугольных деталей и сшитая строго в определенной последовательности. Для сарафана требуется четыре полосы ткани шириной 0,8 м. по длине роста женщины, ткани сшиваются, и определяется передняя часть сарафана и задняя. Верхняя часть переда вырезается меньше чем задняя, поскольку она выше. Юбка сарафана собирается в мелкую сборку, подклад прокладывается по всей ее длине. Части сшиваются, уплотняются подкладом, обшиваются *руликом* или кантом по краю, после чего пришиваются к юбке. Спереди сарафан, скрепляется в лучшем случае запонкой, по-простому, обычными крючками или пуговицей. По подолу пришиваются ленты. В каждой деревне своя манера их расположения. В селах Большой Куналей и Тарбагатай они пришиваются снизу-вверх: широкая, менее широкая, узкая. В Читинских семейских селах, Бичуре и Михайловке Кижингинского р-на, пришивают на самый верх, выше лент, узкое шитьё.

Поверх сарафана повязывается **тканый пояс**, изготавливающийся на ткацком станке, на котором ткали полотно и полотняные дорожки. Нитки для пояса подбирались хлопчатобумажные, атласные, разной толщины. Пояс умела ткать не каждая женщина.

Запон – передник, фартук – элемент из комплекта женской одежды, одевается поверх пояса на сарафан. Название заимствовано из украинского языка. У семейских женщины работали наравне с мужчинами, поэтому запон зачастую использовался для переноски мелких бытовых вещей. Семейская женщина – это и ра-

ботница, и гостеприимная хозяйка. Нарядный запон становится элементом одежды и для торжественных, важных случаев в результате заимствования у других народов.

К праздничному сарафану подбираются самые красивые ткани: тонкие тисненные атласы, шелка, кашемир. К повседневному – подбираются легкие хлопчатобумажные ткани разных расцветок: и цветные, и однотонные, в тон запону и рубахе.

Возможно, только у семейских, благодаря их преданности старине, сохраняются те формы русской одежды, которые у других групп русского народа давно вытеснены европейским костюмом. Любимыми украшениями семейских среди девушек и женщин были разноцветные бусы и «янтари» (янтарные ожерелья). Семейские считают, что эти бусы имеют охранительные свойства – они защищают «от сглаза», лечат организм от болезней и защищает владельца такого ожерелья от злых духов.



фото автора

Очень сложный у семейских головной убор. Незамужние девушки просто повязывали платок на голову, а умелые мастерицы шили себе *накосник*, который состоял из разноцветных лент и бус и повязывался на конец косы девушки. Замужние же женщины носили *кичку*, которая шилась из стеганной материи и имела завышенный рожок на лбу. Поверх кички повязывалась шаль, спереди ее украшали цветами и разноцветными бусами, булавками.

Мужской костюм значительно отличался от женского, он состоял из рубахи, пояса, штанов, головного убора, верхней одежды и обуви. По-старинному шили ее *голошейкой*, т. е. без воротника, обшивая ворот и разрез шнурком и навязывая на узелок, вместо пуговицы. С начала XIX в. рубахи стали шить более короткими и с небольшим стоячим воротником.

Холщевая рубашка без воротника, с разрезом с левой стороны и с ластовкой – вставкой под мышками, низко подпоясывалась широким кушаком. В конце XIX века были распространены косоворотки со стоячим воротником, появились ситцевые рубахи. Богатые носили шерстяные, плюсовые и бурсовые рубахи. Рубаху носили на выпуск, подпоясывая широким узорным поясом, реже – узким пояском или тесьмой. Головной убор у мужчин был простым и шился из валяной овечьей шерсти, зимой носили овчинные, заячьи и волчьи шапки. Изредка встречались и верблюжьи шапки, привезенные из Монголии.

На сегодняшний день семейский костюм надевают лишь на праздники, мероприятия, где поют и танцуют. Культурой семейских все больше интересуются ученые. Семейский костюм хранится аккуратно, так как прогладить несколько слоев ткани, которой уже более 30-ти лет очень сложно, а сам костюм мнется очень быстро. Костюм передается из поколения в поколение, со временем просто его подшивают, перешивают ленты, бусы. Новые сарафаны шьют исключительно редко, они уже мало что общего имеют с сарафанами наших бабушек. Раньше шили вручную, и на один сарафан уходило достаточно много времени, сейчас же при наличии материала можно сшить семейский костюм меньше, чем за неделю. Таким образом, традиционная культура се-

мейских Забайкалья является не только тем, что создавали предшественники, но и достоянием современников, помогая поддерживать и обогащать материальную культуру для будущих поколений.

Примечания

1. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Т. 4. Л.: Наука, 1982. 1496 с.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 2003. 688 с.
3. Чернев И. Семейщина. Новосибирск, 1956. 599 с.

УДК 94(47+57)«1917/1920»+002

Буянтуева Н. С.

Кучмурукова Е. А., научный руководитель

ПРИЧИНЫ ПОРАЖЕНИЯ «БЕЛОГО ДВИЖЕНИЯ» В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ: АНАЛИЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПОТОКА

Аннотация. В статье анализируется документальный поток, посвященный истории «Белого движения» во время Гражданской войны. На примере опубликованных работ, рассматриваются наиболее распространенные среди современных исследователей причины разгрома Белой армии.

Ключевые слова: история СССР, Гражданская война, Великая Октябрьская социалистическая революция, контрреволюция, Белое движение, Красная армия, Белая армия, документальный поток.

Гражданская война сыграла особую роль в истории советского государства. До настоящего времени нет единства в оценке произошедших событий того времени. Сегодня имеется довольно большое количество публикаций, в которых гражданская война и белое движение оценивается с полярных точек зрения.

Анализ документального потока по теме за 2016-2018 года свидетельствует о неиссякаемом интересе к теме и попытках современных исследователей разобраться в причинах возникновения Белого движения и его поражения. В публикациях рассматриваются «идейно-политические, социально-экономические, военно-стратегические и внешнеполитические просчеты лидеров Белого движения» [12].

В качестве основных источников для выявления литературы по теме выступили ресурсы электронной библиотеки «E-library» (<http://www.elibrary.ru>), электронные каталоги РГБ (<http://www.rsl.ru>), библиотек федерального, регионального и республиканского уровней. Поиск информации в базах данных осуществлялся по запросам «Причины поражения Белого движения», «Причина разгрома Белой армии».

В ходе анализа документального потока по проблеме за 2016-2018 гг. был выявлен 181 документ. При этом большая часть работ – 85 была выпущена в 2017 году. Наибольшее количество в документальном потоке занимают статьи из периодических изданий.

О неиссякаемом интересе к теме свидетельствуют многочисленные научно-практические конференции, в рамках которых обсуждалась изучаемая проблема. В период 2016-2018 гг. было проведено 10 научных мероприятий. Среди них, конференции, круглые столы, семинары, дискуссии разного уровня, которые проводились в России и за ее пределами.

В июне 2016 года была проведена конференция «Гражданская война в России 1917-1922: историческая память и проблемы мемориализации «красного» и «белого движения» [5]. Большинство участников представили материалы регионального характера, отражающие развитие г. Омска как столицы «белой» России. По итогам конференции был издан сборник статей, адресованный специалистам в сфере государственной культурной политики, историкам, культурологам, обществоведам, работникам музеев, архивов, библиотек, педагогам, занимающимся вопросами сохранения историко-культурного наследия и исторической памяти.

Основные социально-политические факторы, обусловившие поражение Белого движения в Гражданской войне в России 1917-1922 гг. были обсуждены в рамках круглого стола «Актуальные проблемы истории», организованного Государственным социально-гуманитарным университетом (г. Коломна, 2016 г.) [6].

Крупным мероприятием явилась научно-практическая конференция с международным участием «Сибирь в годы Великой российской революции», приуроченная к 100-летию революционных событий в России и периоду Гражданской войны и иностранной интервенции» (г. Улан-Удэ, 2017 г.). В этом же году в Новосибирске состоялась IX межвузовская научно-практическая конференция с международным участием «Направления и перспективы развития образования в военных институтах войск национальной гвардии Российской Федерации» [11]. История Белого движения стала предметом для обсуждения V международной научной конференции «История и археология», проведенной в г. Краснодар в феврале 2018 года [1]. В Москве прошла всероссийская научная конференция «Гражданская война в Российской истории: взгляд через столетие», посвященная становлению и деятельности структур политической пропаганды белого движения на Юге России в 1948-1920 гг. и их противостоянию большевикам [7]. Ряд ключевых проблем в изучении периода Гражданской войны в России, современное состояние историографии вопроса были озвучены на всероссийской научной конференции «Одиннадцатые Щаповские чтения «История исторической науки в России XVIII-XXI вв.», которая была проведена Иркутским государственным университетом совместно с Иркутским областным краеведче-

ским музеем (г. Иркутск, 2018) [4]. Активно к изучению темы привлекаются обучающиеся высших учебных заведений. В частности, в 2017 году в Ростове-на-Дону состоялась конференция «Научное сообщество студентов XXI столетия. Общественные науки», где поднимались проблемы Гражданской войны [10].

Широкий спектр вопросов, который обсуждался по изучаемой проблеме на протяжении ряда лет в ходе различных научных мероприятий, свидетельствует о неугасаемом интересе к теме и попытках исследователей переосмыслить события прошлого в контексте развития современного общества.

Большая часть документального потока по теме представлена публикациями в периодических изданиях. В их состав входят следующие группы журналов:

- исторические;
- военные;
- общественно-политические;
- образовательные.

Основной массив периодических изданий, где были опубликованы статьи по теме, составляют образовательные периодические издания, которые в основном представлены Вестниками высших учебных заведений. К ним относятся «Державинский форум», «Вестник русской христианской гуманитарной академии», «Вестник РГГУ. Серия: политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение», «Научно-методический электронный журнал «Концепт».

Публикации по изучаемой теме нашли отражение на страницах научных журналов исторической направленности. Среди них, «Вопросы всеобщей истории», «Историческая и социально-образовательная мысль».

К числу военных периодических изданий, публикующих статьи по проблеме относится «Военный академический журнал».

Среди общественно политических периодических изданий можно отметить «Власть», «Свободная мысль».

Анализ документального потока свидетельствует о том, что в нем представлено немало публикаций, характеризующих причины поражения Белого движения. Так, И. Н. Семушев выделяет четыре причины поражения белого движения на территории Западного Забайкалья.

1. С падением власти Колчака на западе и со стабилизацией ситуации на других фронтах Гражданской войны, войска Красной армии получили возможность сконцентрировать свои силы и на востоке государства. Разрозненность белогвардейцев и отсутствие единого четкого командования имели особое значение в исходе кампании [11, с. 139].
2. Летом 1918 г. власть Советов была ликвидирована с большой помощью иностранных войск и чехословаков. С ростом сил Красной армии и поражением белогвардейцев на западных фронтах Гражданской войны интервенты сдают свои позиции и вступают в переговоры с Советами. Так, например, японским властям во время их неудачного сражения в Верхнеудинске пришлось заключить соглашение с Красной армией для вывода войск с территории города. Учитывая, что именно эти войска являлись основой частью армии белогвардейцев в Забайкалье, Г. М. Семёнов остался без поддержки [11, с. 139].
3. Отсутствие гибкой политики по отношению к проживающим в Сибири представителям разных национальностей приводило к сопротивлению местного населения и отсутствию поддержки «белого» движения [11, с. 139].
4. После падения власти Советов летом 1918 г. и взятия власти белыми в свои руки, массы населения не желали возвращения к старым буржуазным порядкам, к порядкам Российской империи [11, с. 139].

Советские историки давали Белому движению отрицательную оценку, рассматривая причины поражения в войне крайне необъективными факторами, руководствуясь классовым подходом и приравнивая белогвардейщину к необратимому возвращению старых порядков царской власти. Особенно в то время было актуально приписывать развязывание войны исключительно «классам-эксплуататорам», не желающим мириться с «победным шествием» советской власти. Также в негативном ключе звучали и высказывания о белых как о собирателях антисоветских сил и «друзьях» международного империализма [11, с. 27].

Чехохоненко А. В. [13], рассматривая конфликт главнокомандующего ВСЮР А. И. Деникина и командующего Добровольческой армией барона П. Н. Врангеля, считает его одной из основных причин поражения Белой армии в Гражданской войне.

Авторы статьи «О некоторых спорных аспектах Гражданской войны и интервенции в России», Мельситов В. В., Сергиенко Н. Л. и Чернышева С. А. остановились на рассмотрении следующих аспектов темы: временные рамки Гражданской войны, ее причины, взаимоотношения социалистических партий, их участие в гражданской войне, роль иностранной интервенции в деле разжигания войны, причины поражения «белого» движения [8].

Отдельные исследователи анализируют экономические причины разгрома Белого движения во время Гражданской войны. Так, Облицов М. А. в статье «Гражданская война в России: социально-экономические причины поражения Белого движения» [9], обозначает, что причиной разгрома Белой армии является социально-экономические процессы, которые протекали в довоенный период и явились глубинными факторами в под-

держке населения красных и постепенного «угасания» антибольшевистских сил. По мнению автора, создание нового политического и идеологического поля на фундаменте старой архаизированной системы сыграло на руку большевикам и фактически стало одной из причин их победы в Гражданской войне [9, с. 116].

Благодер Ю. Г. объясняет разгром армии, основываясь на сообщении генерала А. П. Родзянко о недостаточном продовольственном снабжении войск и дефиците запаса боеприпасов, отсутствии налаженной связи с частями Белого движения в других регионах страны. При этом военный начальник подчеркивал, что армия красных, в том числе военно-морской флот, была в достаточной степени укомплектована военной техникой [3, с. 37].

Базанов П. Н. в своей публикации анализирует основные причины поражения белых в Гражданской войне. Автор говорит об отсутствии у представителей Белого движения единой идеологии, способной противостоять коммунизму, рассматривает причины провала агитационно-пропагандистской работы, дает оценку политике «непредрешенчества». Особое внимание он уделяет разбору ошибок внутренней и внешней политики белых правительств [2].

Черная Е. В. исследует воспоминания белых генералов М. К. Дитерихса, Г. М. Семенова, Д. Л. Хорвата и В. М. Молчанова, которые послужили основой для анализа причин, оказавших наибольшее влияние на поражение Белого движения. С точки зрения автора, основными причинами этого послужили отсутствие у военачальников разработанных социально-политических программ, единого видения проблемы и ее решения [14].

Несмотря на наличие довольно большого числа опубликованных изданий, посвященных событиям гражданской войны в России, единообразия в их толковании до сих пор нет. В этой связи хотелось бы остановиться на издании «Белогвардейщина» Валерия Шамбарова, который воссоздает историю Белого движения на всех фронтах Гражданской войны [15].

Анализ работ по теме свидетельствует о том, что сегодня отсутствует единое мнение относительно причин поражения белого движения. Среди наиболее распространенных причин называются следующие.

1. Люди не поддерживали белое движение под лозунгом «За веру, царя и отечество!». Им был близок лозунг красной армии «Землю – крестьянам!».

2. Отсутствие единства среди лидеров белого движения.

3. Нехватка офицерского состава и военного оборудования.

4. Массовое дезертирство солдат.

Таким образом, анализ документационного потока по теме показал наличие довольно большого количества публикаций по исследуемой проблеме. Современные авторы рассматривают различные причины поражения Белого движения, однако многие из них в качестве основных называют политические и экономические факторы, повлиявшие на ход истории.

Примечания

1. Ашаткина М. А. Актуальные вопросы Гражданской войны в России в оценке российских и зарубежных историков // История и археология : тез. докл. V Междунар. науч. конф. (Краснодар, 20-23 февр. 2018 г.). Краснодар, 2018. С. 5-7.
2. Базанов П. Н. Причины поражения белых в Гражданской войне в России 1917-1922 годов // Вестник русской христианской гуманитарной академии. СПб. : Рус. христиан. гуманит. акад. 2018. Т.19, № 3. С. 324-332.
3. Благодер Ю. Г. Разгром Северо-Западной «Белой» армии в воспоминаниях участников (1919 г.) // Научные труды КубГТУ. 2016. № 9. С. 35-41.
4. Голдин В. И. Гражданская война в России сто лет спустя: проблемы изучения // История исторической науки в России XVIII-XXI вв. : тез. докл. Всерос. науч. конф. (Иркутск, 12 окт. 2018 г.). Иркутск, 2018. С. 92-105.
5. Гражданская война в России 1917-1922: историческая память и проблемы мемориализации «красного» и «белого движения» : сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. Омск, 2016. 364 с.
6. Гусев А. В. К вопросу о причинах поражения антибольшевистских сил в Гражданской войне в России // Актуальные проблемы истории: докл. Всерос. науч. конф. (Коломна, 25-26 нояб. 2016г.). Коломна, 2016. С. 84-95.
7. Ершов В. Ф. Осваг против «Окон роста»: идеологическая война красных и белых // Гражданская война в Российской истории: взгляд через столетие : тез. докл. Всерос. науч. конф. (Москва, 20 апр. 2018 г.). М., 2018. С. 19-28.
8. Мельситов В. В. О некоторых аспектах Гражданской войны и интервенции в России // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2016. № 124. С. 897-909.
9. Облицов М. А. Гражданская война в России: социально-экономические причины поражения Белого движения // Державинский форум. 2018. № 5. С. 109-119.

10. Пашинцева Ю. Л. Гражданская война 1917-1922 гг. Причина победы «красных» и поражения «белых» // Научное сообщество студентов XXI столетия. Общественные науки : докл. Всерос. науч. конф. (Ростов-на-Дону, 21-29 дек. 2017 г.). Ростов н/Д, 2017. С. 36-38.
11. Семушев И. Н. Белое движение в западном Забайкалье. Причины поражения // Сибирь в годы Великой российской революции : тез. докл. Всерос. науч.-практ. конф. (Улан-Удэ, 07-08 июн. 2017 г.). Улан-Удэ, 2017. С. 135-140.
12. Социально-политические аспекты поражения добровольческого Белого движения России (1917-1920 гг.) // Политика и общество. 2016. № 6. С. 21-32.
13. Чехохоненко А. В. Противоречия во взглядах А. И. Деникина и И. П. Врангеля по вопросу стратегического планирования предстоящих военных операций // Вестник современной науки. 2016. № 7. С. 34-36.
14. Черная Е. В. Причины поражения Белого движения в воспоминаниях генералов М. К. Дитерихса, Г. М. Семенова, Д. Л. Хорвата и В. М. Молчанова // Концепт : науч.-метод. электрон. журнал. 2017. № S21.
15. Шамбаров В. Е. Белогвардейщина. М. : Эксмо, 2004. 639 с.

УДК 623.444(091)(430)+069.9(571.54)

Ильин Г. В.

Семенов Е. В., научный руководитель

**ХОЛОДНОЕ ОРУЖИЕ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА В ЭКСПОЗИЦИИ
ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО ЦЕНТРА ИМ. М. Н. ХАНГАЛОВА ГАУК РБ «НАЦИОНАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ»:
СИМВОЛИЗМ И ОШИБКИ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Аннотация. Статья посвящена холодному оружию Германского Рейха. Через ретроспективу истории государства и изучения самих символов, автор рассуждает о важности их объективной интерпретации. Проводя анализ самой экспозиции, автор выявляет ошибки в экспозиции Историко-краеведческого центра им. М.Н. Хангалова.

Ключевые слова: Третий Рейх, кортик Kriegsmarine, кинжал SA, Национальный музей Республики Бурятия.

Цель данной работы состоит в том, чтобы через ретроспективу истории развития холодного оружия Третьего Рейха узнать, насколько сильно идеология повлияла на него, выяснить, насколько важно точно интерпретировать символизм при изучении оружия и проанализировать ошибки, допущенные Историко-краеведческим центром им. М.Н. Хангалова ГАУК РБ «Национальный музей Республики Бурятия» при экспонировании холодного оружия Германского Рейха.

Очевиден факт, что навык уничтожения у человека развит, порой, даже лучше, чем навык строительства, отчего львиную долю в истории человечества занимает война. И как война меняет мир, так и мир меняет войну, а вместе с войной меняется и оружие. Меняется его оформление, технология его изготовления и его предназначение. Меняется само отношение к оружию и его правовой статус.

Роль оружия в истории человечества не меньше, чем роль изобразительного искусства или права. Скажем, богато украшенная сабля испанского флибустьера, может рассказать не меньше, чем его судебный журнал. Исходя из этого, можно сделать смелый вывод о том, что наука об изучении оружия - оружиеведение, является важной отраслью исторической науки. Это подтверждается многочисленными коллекциями оружия в музеях, таких как Немецкий исторический музей в Берлине и его Цейхгауз, Британский музей и его коллекции оружия и доспехов Европы и Восточной Азии, Оружейная палата в Москве и её «Четвёртый зал» с коллекцией русского вооружения XII-XIX вв. Стоит отметить, что весомое влияние в историческом оружиеведении имеет и частное коллекционирование антикварного оружия.

Особую популярность имеет коллекционирование оружия Третьего Рейха. На это есть две причины. Первая, заключается в том, что оружие Третьего Рейха относительно недавнее «явление», а значит и информации о нём больше, отчего изучать его куда проще, нежели японские мечи периода Эдо (1603-1868 гг.). Второй причиной является символизм, которым оно богато. И чтобы понять, почему символизму в личном холодном оружии уделялось большое внимание, нужно обратиться к истории.

В 1933 г. к власти в Германии пришла Национал-социалистическая рабочая партия (далее по тексту НСДАП), чья идеология во многом опиралась на пангерманизм. Во всех сферах жизни продвигалась идея тесной связи немцев с древнегерманскими народами, с их культурой, бытом и даже мифологией. Так как важную роль в мифологии древних германских народов играл кинжал, холодное оружие в Третьем Рейхе заняло особое место [1, с. V].

Изначально, холодное оружие предписывалось организациям при НСДАП, вроде Гитлерюгенд (нем. Hitlerjugend) или Штурмовых отрядов (нем. Sturmabteilung). Оформление выбирали из работ членов этих организаций в ходе национального конкурса. После прихода нацистов к власти даже обычные организации Третьего Рейха должны были бороться за создание собственного отличительного личного холодного оружия. Вскоре, кинжалы, кортики и даже мечи предписывалось иметь как военизированным формированиям, вроде SS (сокращение от нем. Schutzstaffel – «отряды охраны»), так и гражданским службам, вроде Немецкого объединения охотников (нем. Reichsbund Deutsche Jageschaft).

Парадное же оружие приравнивалось по статусу к официальной символике государства, наравне с флагом и гербом. Почитание парадного оружия в Третьем Рейхе можно сравнить с культом меча в Японии, который также являлся символом связи с предками. По случаю вручения парадного оружия устраивалась церемония. Принимая оружие, немец выражал свою преданность фюреру и рейху. Церемония вручения воплощала все то, что выражалось лозунгом Йозефа Геббельса «Один народ, одна страна, один вождь!» (нем. Ein Volk, ein Reich, ein Führer!) [1, с. VI].

Большинство парадных кортиков Третьего Рейха были выполнены в древнегерманском и средневековом стиле, демонстрируя, таким образом, единство с прошлым и почитание традиций Германии и пропагандируя идеи пангерманизма. Со временем, в отделке оружия стали доминировать элементы барокко. Связано это с тем, что сложное оформление было призвано олицетворять могущество, богатство и власть организации в частности и Рейха в целом. Однако через некоторое время после начала Второй Мировой войны производство холодного оружия сильно упростилось. Война затягивалась, возникла необходимость сборки особо важных предметов вооружения – винтовок и деталей пулеметов, и ряд производств был переведен на создание огнестрельного оружия. Нехватка металла, крайне необходимого в производстве огнестрельного оружия, повлекла за собой ряд замен. Драгоценные металлы, которые использовались для украшения эфесов кинжалов и ножен, были заменены на блёклый алюминий [1, с. 24].

Почти каждый произведенный в то время клинок имеет клеймо производителя и/или кодовый номер Имперского контрольного ведомства НСДАП (нем. Reichszeugmeisterei der NSDAP), сокращённо RZM [1, с. 248]. Клеймо производителя являлось символом гордости, а также служило в рекламных целях. Примечательно, что некоторые производители для маркировки своих изделий использовали псевдонимы, в основном, чтобы различать компании, имеющие одинаковые вторые названия. Иногда этот псевдоним использовался как описание производителя или марки, а иногда настоящее название компании в каком-то особом виде проявлялось в псевдониме. Также псевдонимы использовались в психологических целях, чтобы название вызывало ассоциацию с высоким качеством оружия. Так, в названиях присутствовали такие звучные слова, как тигр, пума, Зигфрид [2, с. 19].

Большинство фирм, производящих клинки, были расположены в Северном Рейне – Вестфалии, а если точнее, в Золингене или его окрестностях, хотя некоторые фирмы по изготовлению холодного оружия находились и в других частях Германии. Связано это с тем, что Золинген является одним из старейших европейских центров по производству ножевых изделий. В годы Первой Мировой войны Золинген озолотился, однако поражение Германии и Версальский договор привели город к экономическому кризису. В начале 1933 г. в Берлине несколько руководителей крупнейших фирм Золингена обратились к фюреру с просьбой возродить промышленность, начав производство парадного холодного оружия для членов Третьего Рейха [1, с. 26]. Адольф Гитлер решил реализовать это предложение и превратить холодное оружие в один из нацистских символов.

Холодное оружие Третьего Рейха в экспозиции Национального музея Республики Бурятия представлено двумя экспонатами [5, с. 56].

Первым, из рассматриваемых нами предметов, является кинжал штурмовых отрядов SA (нем. Sturmabteilung), который был произведён в Золингене и датируется 1938 г. [5, с. 56]. Примечательно то, что данный тип кинжала был первым утвержденным кинжалом Третьего Рейха [1, с. 23-24; 2, с. 199]. Он стилизован под швейцарский кинжал XVI в. Выбор конструкции кинжала для штурмовых отрядов приписывается профессору Паулю Вэнне (нем. Paul Woenne) из профессионального промышленного училища Золингена, однако в действительности он лишь позаимствовал внешний вид швейцарского кинжала XVI в. [1, с. 6; 4, с. 23], который, в свою очередь, развился из аналогичных типов, известных как басселард [3, с. 6-17].

Клинок стальной (нержавеющая сталь), дулезвийный, 4-гранный в сечении, без долов. На клинке с внешней стороны выполнена надпись готическим шрифтом: «Alles für Deutschland» (от нем. «Всё для Германии») [4, с. 168]. Гарда крестообразная, со слегка загнутыми в сторону рукоятки концами. Рукоять деревянная, окрашенная в коричневый цвет, с расширением в средней части. В верхней части рукоятки расположена круглая эмблема SA, стилизованная под разряд молнии (переплетенные рунические буквы S и A). По центру расположен орёл, держащий в лапах свастику – официальный символ Третьего Рейха. На головке рукоятки располагается хромированный винт, посредством которого рукоять крепится к клинку. Навершие выполнено из белого металла, со слегка загнутыми в сторону лезвия концами. Ножны изготовлены из цельного листа металла, изначально были окрашены в коричневый цвет – в цвет униформы штурмовых отрядов. Общая длина 34,5 см, длина клинка 22,1 см. Передан в дар Генишером В. С. в 1983 г. (МИБ ОФ 14869) [5, с. 56].

Вторым предметом, представленным в экспозиции, является кортик офицеров сухопутных войск (нем. Heer). Стандартный армейский кортик, принятый на вооружение в 1935 г., который носили все армейские офицеры вместо сабли или штыка. На головку и гайку рукояти нанесен рельефный узор в виде дубовых листьев. Датируется 30-ми гг. XX в., из-за чего можно предположить, что металлические элементы выполнены из мельхиора (в поздних моделях мельхиор был заменён на более дешёвый металл). Рукоять костяная, жёлтого цвета, рубчатая по диагонали. Клинок прямой обоюдоострый. Длина составляет 25,5 см. На лезвии имеется клеймо производителя «Siegfried GMBH WAFFENFABRIK» Solingen, из чего следует, что место производства Золинген. Ножны металлические, имеют две обоймицы с подвижными кольцами. На обеих поверхностях гаек используется тот же орнамент – дубовые листья. Общая длина кортика составляет 37 см. Передан в музей Наумовым А. Г. в 1976 г. (МИБ ОФ 11465) [5, с. 56].

Сам экспонат не является раритетным представителем холодного оружия Третьего Рейха. Найти его на каком-нибудь более-менее крупном аукционе не составит труда. Интересно то, что в экспозиции Национального музея он именуется как «кортик офицера Военно-Морских сил Германии».

В каталоге «Коллекции холодного и огнестрельного оружия из фондов Национального музея Республики Бурятия» именуется просто как «кортик в ножнах немецкий». Само описание начинается с «кортик немецкий морского офицера» [5, с. 56], что является некорректным определением. Стоит начать с того, что хоть рукоять в целом схожа с теми, что имеют кортики Военно-морских сил Третьего Рейха, однако на вершине последних до 1938 г. являлся шар, а после 1938 г. имперский орёл. Вторым отличием являются материалы. У кортика офицеров сухопутной армии гарда и другие мелкие элементы выполнялись из мельхиора, в то время как элементы эфеса кортика Кригсмарине выполнялись из жёлтого металла, обычно из бронзы. Третье отличие заключается в самом клинке. Клинки кортиков офицеров сухопутных войск прямые [1, с. 26; 4, с. 50], в то время как клинки кортиков Kriegsmarine имеют «плечи» – верхняя не заточенная часть клинка, непосредственно прилегающая к рукояти. [1, с. 35; 4, с. 122]

Стоит также отметить, что экспонируются оба предмета странным образом. К примеру, кинжал штурмовых отрядов экспонируется так, что наиболее интересные вещи в этом представителе холодного оружия Третьего Рейха, такие как клейма, имперский орёл и прочая нацистская атрибутика, не видны, из-за чего наиболее важная информация остаётся неизвестной. Ещё одним огрехом в экспозиции, на наш взгляд, является нумерация объектов, и, если читать легенду предметов, то получается, что кинжал штурмовых отрядов, это кортик офицера сухопутных войск, который в свою очередь зовётся кортиком офицера военно-морских сил, и наоборот.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в Германском Рейхе ножи и мечи ковали далеко не для ведения ближнего боя. В первую очередь, они должны были стать орудием пропаганды. Через свой дизайн и исполнение холодное оружие было призвано демонстрировать как немцам, так и всему остальному миру, мощь фюрера, партии и Германии. Сам факт ношения, скажем, кинжала, лезвие которого гравировались надписями о чести, а рукоять украшалась имперскими орлами, дубовыми листьями, руническими символами и прочим, должен был вызывать у владельца чувства гордости и извращённого патриотизма, заставлять хранить безграничную верность лично фюреру и даже создавать ощущение духовного единства с ним. Подобную историю можно «прочитать» по любому утилитарному или неутилитарному предмету, лишь взглянув на него, потому что любой предмет, относящийся к той или иной эпохе того или иного государства несёт в себе символизм. Мелкие и, на первый взгляд, незначительные детали отдельного предмета могут раскрыть особенности мировосприятия как отдельных людей, так и того или иного общества. Поэтому, допуская даже, казалось бы, незначительные ошибки, можно исказить или, в данном случае, не раскрыть в полной мере тот или иной аспект истории.

Примечания

1. Джонсон Т. М. Коллекционирование холодного оружия Третьего Рейха. Т. 1. Жигулёвск : ИП Щекотов, 2008. 355 с.
2. Джонсон Т. М. Коллекционирование холодного оружия Третьего Рейха. Т. 2. Жигулёвск : Стрелец, 2012. 357 с.
3. Laking G. F. A Record of European Armour and Arms. Т. 3. Benediction Books. London, 2009. 404 с.
4. Федурин Д. А. Кортики мира. СПб. : Атлант, 2013. 496 с.
5. Путь воина : Коллекция холодного и огнестрельного оружия из фондов Национального музея Республики Бурятия : каталог выставки / сост. В. Ю. Мясников. Улан-Удэ : Нац. музей Респ. Бурятия, 2014. 60 с.

ПОДСТАКАННИК КАК МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ И ЕГО АТРИБУЦИЯ

Аннотация. Представленная статья рассматривает проблему изучения музейных предметов, их описания и атрибуции. В статье дана информация об истории появления подстаканников в России и их формах, приводятся данные о коллекциях подстаканников в музеях России, в частности, в музеях Республики Бурятия. Эта статья представляет интерес для музейных специалистов, поскольку она дает подробную схему атрибуции подстаканника.

Ключевые слова: подстаканник, музейный предмет, музей, атрибуция, музейная коллекция.

В собраниях музеев нашей страны представлены самые разнообразные предметы, отражающие историю общества и природы. Их изучение, научное описание и атрибуция являются актуальными в связи с государственной задачей создания единого государственного музейного каталога Российской Федерации.

В связи с этим нам представилось интересным изучение таких музейных предметов, как подстаканники, которые достаточно часто встречаются в музейных коллекциях и которые наряду с другими предметами несут в себе не менее интересную историческую информацию.

В словаре Ожегова подстаканник обозначен, как подставка с ручкой, в которую вставляется стакан [8].

В результате изучения различных источников мы пришли к выводу, что точное время появления первого подстаканника не установлено. У исследователей к настоящему времени определились три точки зрения на этот вопрос.

Есть версия, что царю Михаилу Федоровичу в 1638 году преподнесли в подарок от монгольского хана Алтына четыре пуда чая. Напиток быстро завоевал огромную популярность в России. Мужской быт с того времени стали украшать не только портсигар и табак, но и подстаканник.

Существует и другая версия, согласно которой появление такого атрибута, как подстаканник, относится к началу XVIII в., когда страну провозгласили Российской империей и были введены новые правила этикета, в связи с чем женщинам полагалось пить чай из фарфоровой посуды, а мужчинам – из стаканов. Так как чай был слишком горячим, стекло нагревалось, поэтому нужно было придумать некое устройство, которое позволило бы пить чай, не обжигая руки. Именно так появились подстаканники [10].

Согласно третьей версии, подстаканники попали в Россию в первой четверти XIX в. после войн, которые Россия вела с Турцией и Ираном [1].

Выпуск подстаканников в России ограниченным тиражом известными ювелирными мастерскими начинается с 1840-х гг. Массовое производство начинается только в конце XIX в., когда подстаканник поистине становится модным. Период с 1940-х до 1980-х гг. является периодом наивысшего расцвета в деле производства подстаканников в нашей стране.

В целом, можно отметить, что изначально подстаканник носил только утилитарную функцию и выглядел очень непрезентабельно. Первые подстаканники выпускались в Туле на оружейном заводе, и вид у них был солдатский – крепкий кусок латуни, без всякого орнамента. Однако, подстаканник вскоре стал играть роль предмета, украшавшего обыденную жизнь и подчёркивающего социальный статус хозяина.

XIX и начало XX вв. характеризуются в изготовлении подстаканников как наиболее высокохудожественный период. Как произведения искусства, их создавали лучшие ювелиры: Хлебников, Сазиков, Овчинников, Лорие, Дехтерев. Даже Карл Фаберже приложил к этому производству свою руку. Главной техникой исполнения было художественное литье. Подстаканники делались в основном из серебра и представляли собой штучный и, гораздо реже, мелкосерийный товар. В большинстве случаев подстаканники изготавливались на заказ, в качестве подарка. Серебряный подстаканник относился к числу самых популярных подарков.

Так, например, известен случай дарения подстаканника из переписки выдающегося писателя А. П. Чехова с его братом М. Е. Чеховым. В письме от 13 марта 1891 г. А. П. Чехов пишет: «Вчера мой приятель А. П. Коломнин читал мне письмо, полученное им от о. Ф. Покровского по поводу подстаканника. Письмо очень душевное и сердечное, и нам обоим, когда мы читали его, оставалось только пожалеть, что подарок наш слишком скромен». В свою очередь М. Е. Чехов сообщает Антону Павловичу: «Отец протоиерей восхищается твоим подарком» [5].

Формы у подстаканников были настолько различны, насколько хватало фантазии у мастера. В форме избы, бочонка, дерева, украшенные цветами или животными – здесь отразился деревенский быт и уклад. Поскольку подстаканник отражал статус своего владельца, его стали украшать гербами и семейными инициалами. Существовала и редкая техника выполнения подстаканника – техника витражной эмали.

Интересен тот факт, что уже ставший символом железной дороги подстаканник появился в поездах в 1892 году по распоряжению министра путей сообщения С. Ю. Витте. Однако, первый массовый заказ для же-

лезных дорог был сделан в 1924 году. Тогда стакан украшала гравировка «Свободная дорога». Проводникам было тяжело разносить чай с кипятком в руках, поэтому им на помощь пришел подстаканник.

После 1917 года подстаканник, наряду с другими характерными атрибутами «буржуазного» быта, перестал использоваться. Выпуск подстаканников возобновляется маленькими частными артелями только в период НЭПа. С этого времени в технологию производства наряду с уже известным литьем вносятся гравировка и выдавливание рисунка [10].

Новую популярность подстаканник получает в 1930-х гг. Он становится своеобразным средством пропаганды достижений Советской России. С этого времени производство подстаканников выходит на промышленный уровень. На корпусе подстаканника отражаются разнообразные стороны политической и культурной жизни страны. Выпускаются целые тематические серии: архитектура, памятные даты, города СССР, космос [9]. Наиболее престижными считались мельхиоровые и серебряные подстаканники. Более доступными были изделия из алюминия и нержавеющей стали. В 70-х гг. XX в. появляются подстаканники, изготовленные из сплава «медь – никель – цинк» (МНЦ) с глубоким серебрением.

Важно отметить, что в Советском Союзе подстаканники выпускались на 15 крупных предприятиях, а также в цехах военных заводов. Самый значительный вклад в производство подстаканников внес Кольчугинский завод мельхиоровых изделий, который занимается выпуском подстаканников и сейчас.

В музейных коллекциях нашей страны имеется достаточное количество подстаканников, представленных разными образцами, выпущенными в различные периоды ее истории. Например, самая большая коллекция подстаканников хранится в «Музее подстаканников и принадлежностей для чаепития» Московской области. Коллекция содержит свыше 2000 экземпляров и занесена в Книгу рекордов Гиннеса [6].

В Азовском музее-заповеднике также представлена ценная и по-своему интересная коллекция подстаканников. В фондах музея имеются подстаканники, сделанные мастерами Польши [1].

Заслуживает внимания и Центральный музей железнодорожного транспорта в Санкт-Петербурге, обладающий богатой коллекцией подстаканников советского времени. В музее представлено более 70 тысяч подстаканников [11].

В государственных музейных коллекциях Бурятии подстаканников немного. В Национальном музее Республики Бурятия, в частности, в Историко-краеведческом центре им. М. Н. Хангалова, имеется всего 11 подстаканников, относящихся к дореволюционному и советскому периодам [2]. В Этнографическом музее народов Забайкалья в фондах хранится всего три экземпляра подстаканников советского времени [4]. В Музее истории г. Улан-Удэ находится на хранении 12 подстаканников советского периода [3].

Являясь историческим источником, отражающим различные периоды истории страны и развития общества, развитие технологий, культуры, подстаканник, как музейный предмет, требует правильной научной атрибуции и описания [7]. В своей работе мы попытались сделать это, выявив и обобщив имеющуюся информацию.

Итак, атрибуция подстаканника может проводиться по нескольким принципам: по тематике, по месту производства, по времени производства. В качестве образца мы взяли подстаканник из серии «Советский космос».

Наименование: Подстаканник.

Тип источника: вещественный.

Тема: Советский космос (предмет демонстрирует достижения СССР в космосе).

Типология: посуда.

Время создания: 60-е гг. XX в.

Место создания: СССР, Владимирская область, г. Кольчугино, ул. 3-го Интернационала, 81.

Изготовитель: Кольчугинский завод цветных металлов.

Техника: штамповка, клепка, перфорация.

Материал: мельхиор $W_{i}CuZn$ (сплав меди, никеля и цинка).

Цвет: серебристый.

Форма: цилиндрическая, юбочка имеет форму усеченного конуса, верхний край волнистый, изогнутая ручка.

Художественный стиль: спереди по центру в медальоне подстаканника на фоне земного шара изображена Спасская башня, ниже – земной шар; слева от них – лавровая ветвь, справа – межпланетная станция «Луна – 3»; над Спасской башней изображены 2 ракеты, месяц и 4 звезды, 3 первых искусственных спутника. По всему периметру подстаканника имеется растительный орнамент – виноградная лоза; по верхнему и нижнему краю – геометрический. По низу подстаканника сделана перфорация (по 11 окошек слева и справа от медальона).

Размер: диаметр юбочки – 8,4 см; диаметр основания – 6,8 см; высота юбочки – 2 см; высота (с ручкой) – 11 см; высота (без ручки) – 9,7 см; ширина ручки – 0,7 см.

Надписи: на дне методом гравировки нанесена надпись: «МНЦ ц 5р. 50 к.» и клеймо завода – изображение глухаря.

Мемориальность/Связь с историческим событием: подстаканники этой серии начали выпускать в 1964 году в честь первого группового полета в космос А. Г. Николаева и П. Р. Поповича.

Сохранность: незначительные потертости на всей поверхности юбочки, сильные потертости и мелкие царапины на внутренней стороне юбочки, над гравировкой небольшое органическое загрязнение; слева и справа от ручки значительные потертости, по всей поверхности небольшие царапины.

Таким образом, проведя атрибуцию данного предмета, мы можем интерпретировать его как типовой музейный предмет, т. к. он обладает свойствами, характерными для большого числа предметов, существующих в настоящее время. Подстаканник - неотъемлемый атрибут чаепития советских людей. С этим предметом связаны традиции русского чаепития, и нередко изображения на подстаканниках отражали значимые события, символизирующие приоритеты разных эпох. Особенно широко подстаканники использовались в нашей стране в советское время, являясь обязательным атрибутом чаепития в поездах дальнего следования, поэтому они представляют особый интерес как исторический источник для железнодорожных музеев. Как подлинные исторические источники и памятники материальной культуры, подстаканники могут быть отнесены к основному фонду музейных предметов.

В настоящее время подстаканники встречаются и используются не так часто, но музеи продолжают их дальнейшее комплектование.

Примечания

1. Азовский историко-археологический и палеонтологический музей-заповедник [Электронный ресурс]. URL: <http://www.азовский-музей.рф>. (дата обращения: 07.04.18).
2. Беседа с главным хранителем группы «ДПИ», старшим научным сотрудником Историко-краеведческого центра им. М.Н. Хангалова НМ РБ Левитиной Любовью Филипповной. 18.04.18.
3. Беседа с главным хранителем Музея истории г. Улан-Удэ Галдановой Юлией Юрьевной. 12.04.18.
4. Беседа с главным хранителем Этнографического музея народов Забайкалья Чойбсоновой Валентиной Ринчиновной. 16.04.18.
5. Круглов С. И. Подстаканники советские, российские, зарубежные : каталог-определитель. М. : Хобби Пресс, 2012. 456 с.
6. Музей подстаканников и принадлежностей для чаепития [Электронный ресурс]. URL: <http://www.музей-подстаканников.рф> (дата обращения: 05.04.18).
7. Музейная коллекция. Изучение и научное описание музейных предметов и коллекций : метод. пособие / сост., отв. ред. Н. О. Иванова ; Челяб. гос. краевед. музей ; М-во культуры Челяб. обл. Челябинск, 2012. 169 с.
8. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М. : Азбуковник, 2000. 940 с.
9. Подстаканник.ру [Электронный ресурс]. URL : <http://www.podstakannik.ru> (дата обращения: 10.04.18.).
10. Руденко А. В. История подстаканника [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru>. (дата обращения: 12.04.18).
11. Центральный музей железнодорожного транспорта Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <http://cmzt.narod.ru> (дата обращения: 10.04.18).

УДК 94(571.55)“1917/1918”

Цыренова Е. С.

Дандарон М. Б., научный руководитель

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА: УРОКИ ПРОТИВОСТОЯНИЯ. БУРЯТИЯ

Аннотация. В данной статье рассматривается тема Гражданской войны на примере судьбы людей того периода в Забайкалье.

Ключевые слова: Гражданская война в России, история, Забайкалье, Ц. Ранжуров, В. И. Трубочеев атаман Семенов, барон фон Унгерн-Штернберг.

Что такое гражданская война? В словаре В. И. Даля она определяется как война междусобная, усобица – это когда один и тот же народ, раздвоившись в смутах, враждует между собою оружием [1].

Начало гражданской войны в России стало итогом кризиса всего российского общества в период 1917-1918 гг. Это была жестокая бойня, где брат шел против брата, где родственники были лютыми врагами. В этом вооруженном противостоянии на огромной территории бывшей Российской империи пересекались интересы политических партий, которые поделились на «красных» и «белых». «Красные» в основном состояли из рабочих и значительной части крестьян, они хотели закрепить свое положение, разбить белое движение. «Белые» состояли в основном из помещиков и буржуев, которые желали вернуть самодержавие, установить прежние порядки. После падения советской власти на территории Сибири образовалось несколько региональных прави-

тельств, которые в сентябре 1918 г. утвердили так называемую Директорию. К власти пришел адмирал А. В. Колчак, который установил военный режим. Атаман Г. М. Семенов при поддержке японцев захватил власть в Забайкалье, создается правительство Забайкальской области. В этот период расстановка сил отличалась сложностью. В борьбе за власть враждующие стороны пытались привлечь на свою сторону коренное население. Но бурятам были далеки цели борющихся сторон, так как они были противоречивы, не понятны и не соответствовали их интересам. Постоянная смена властей, законов плохо влияла на практическую работу по созданию Бурятской автономии. Бурнацком (бурятский национальный комитет) – высший исполнительный и распорядительный орган государственной власти у бурят Восточной Сибири в период Гражданской войны, состоящий из представителей родов, духовенства и интеллигенции. В его состав вошли такие представители как Г. Цыбиков, Э.-Д. Ринчино, Базар Барадин и др., которые в своей деятельности исходили из текущей обстановки, что приводило к политическим противоречиям. С одной стороны, провозглашали нейтралитет, а с другой, шли на компромиссы с находящимися у власти для создания национальной автономии.

Чтобы вызвать интерес у подрастающего поколения к изучению истории родного края этого периода и развития чувства любви к родине, нами (совместно с учителем истории) было проведено несколько мероприятий. Старшеклассником было предложено подготовить сообщения о представителях разных политических сил того периода (на примере судеб Ц. Ц. Ранжурова, бурятского революционера, В. И. Трубочеева, видного общественно-политического деятеля Бурятии, революционера, атамана Г. М. Семенова, казачьего генерала Белого движения в Забайкалье и Дальнем Востоке, барона фон Унгерн-Штернберга, видного деятеля белого правого режима).

Ранжуров Цыремпил родился в улусе Саган Челутай (г. Кяхта) [2]. После окончания Шарагольской станичной школы начал учебу в Тамирском 4-классном училище, но был вынужден бросить из-за того, что родители не могли оплачивать обучение. Цыремпил познал в полной мере «прелести» батрачества в родном улусе. Затем перебрался в Кяхту в поисках лучшей доли, устроился писарем в отделение Забайкальского казачьего войска. В то время в г. Кяхта действовал тайный кружок революционной молодежи, который вели оппозиционеры, сосланные в Бурятию, и Цыремпил стал слушателем занятий.

В 1904 г. его призвали на военную службу. Так как у него была профессия писаря, его взяли в штаб Забайкальского казачьего войска в Чите. Он разбирался в текущей политической обстановке. Шла русско-японская война, русские войска терпели поражение и здесь в Забайкалье проявлялись его последствия, все тяготы ложились на плечи простого народа. Это приводило к возмущению, брожению, недовольству среди солдат и местного населения в связи с ревизией земель и проводимых реформ. Революционные волнения после кровавого 9 января 1905 г. передаются Цыремпилу. Он активно принимает участие в работе Совета солдатских и казачьих депутатов, знакомится в Чите с профессиональными революционерами. Цыремпил с товарищами за участие в политической акции по освобождению из Актуевской каторжной тюрьмы матросов транспортного судна «Прут» были задержаны и приговорены к расстрелу. По указу царя ему смертная казнь была заменена десятью годами каторги в тюрьме Нерчинска. Цыремпил многое перенес, в застенках занимался самообразованием. На каторге он оказался среди таких революционеров Сибири, как Е. Петров, В. Серов, А. Вагжанов и др. Это повлияло на то, что он стал профессиональным революционером.

После свержения царского самодержавия Ранжуров вернулся в Бурятию, активно занимался разъяснением политической обстановки в стране, ратовал за установление советской власти в Забайкалье, за создание единых Советов, за урегулирование земельных конфликтов, улаживание межнациональных отношений. В 1918 г. при столкновении с белогвардейским отрядом Ц. Ранжуров был смертельно ранен и погиб. Он по своему видел борьбу за народное счастье, но на его политические взгляды сильно влияли установки партии, центра.

Василий Ильич Трубочеев родился 1893 г. в улусе Кундулун Иркутской губернии, в бурятской крестьянской семье [3]. Образование получил в церковно-приходской школе, где обучение проходило на русском языке. В 1911 г. окончил Православное духовное училище в г. Иркутске, там же он приобщается к запрещенной литературе. В 1917 г. начинает активную политическую жизнь, вступает в ряды борцов за установление советской власти в Восточной Сибири, становится членом бурятской группы большевиков. В апреле 1920 г. В. И. Трубочеев начал работу в Забайкалье среди бурят. Бурятская секция и ее руководители выступали против национальной автономии бурят, недопонимая задачи партии, в частности Декларацию прав народов России. В ней четко указаны четыре принципа национальной политики, принятой Советской властью в ноябре 1917 г.: равенство и суверенность народов России; право народов России на свободное самоопределение вплоть до отделения и образования самостоятельного государства; отмена всех и всяких национальных и национально-религиозных привилегий и ограничений; свободное развитие национальных меньшинств и этнографических групп, населяющих территорию России. Позднее В. Трубочеев его соратники изменили свои убеждения и признали национальную автономию бурят.

В 1937 г. Василий Ильич был арестован органами НКВД и в 1938 г. был расстрелян, так же, как и многие руководители Бурят-Монгольской АССР. Он был обвинен как панмонголист и националист, в этом заключается вся трагедия того периода времени.

Семенов Григорий Михайлович, казачий атаман, генерал – лейтенант белой гвардии. Родился в с. Куранжа (в настоящее время село в Забайкалье). Образование получил в Могойтуйе, в двухклассном училище. Знал монгольский, бурятский языки. В 1908-1911 годах учился в казачьем юнкерском училище в Оренбурге, где получил звание хорунжего [4].

После Октябрьской революции Семёнов формирует в Забайкалье Бурят-монгольский казачий отряд (принимает монголов, бурят, русских). Условием принятия в отряд был отказ от комитетов, отмены дисциплины и пр. В конце ноября 1917 г. большевики поняли, что Семёнов создаёт национальные отряды против них и попытались его арестовать в Чите. Он продолжал формировать свои отряды, перебравшись на станцию Даурия. В первой половине декабря по приговору, назначенного им военно-полевого суда, был казнён Аркус, один из руководителей большевиков на станции Маньчжурия. Придя к власти в 1918 г. в Забайкалье, он отменил декреты большевиков о конфискации и национализации, дацанам вернул их земли, в качестве предмета ввел буддизм в бурятских школах, поддерживал Бурятский национальный комитет. Причинами поражения режима Семенова стали его недалёковидные действия в экономической, политической деятельности, а также карательные меры против большевиков.

Впоследствии в сентябре-октябре 1920 г. Политбюро РКП (б) приняло постановление об образовании Бурят-Монгольской автономии.

Барон Роман Фёдорович фон Унгерн-Штернберг - генерал, видный деятель Белого движения, родился 1895 г. В 1902 г. поступает в Морской кадетский корпус в Санкт-Петербурге. Его поведение отличалось неуравновешенностью, своенравностью. В 1905 г., не закончив обучение, вернулся к родителям. В 1908 г., с трудом окончив Павловское военное училище, был зачислен в Забайкальское казачье войско. В 1917 г. из Петрограда в Забайкалье выехал Семенов Г. для формирования национальных частей, позднее к нему присоединяется Унгерн. Они отправляются в Манжурию и там формируют Особый Манжурский отряд для борьбы с большевиками. В 1918 г. после падения советской власти и утверждения власти Г. Семенова в Забайкалье Унгерн получает чин генерал-лейтенанта Азиатской конной дивизии. В 1920 г. после широкомасштабного наступления красных конная дивизия под командованием Унгерна отступила в Монголию, оккупированную китайскими войсками. В 1921 г. барон, используя недовольство населения советской властью, пытается организовать восстание. После разгрома дивизии большевиками он возвращается в Монголию и попадает в плен красным. На суде барону Унгерну были предъявлены обвинения в вооруженной борьбе против советской власти, зверствах и терроре, а также в том, что он действовал в интересах Японии. Был вынесен приговор: расстрел.

Гражданская война – это особый вид войны, когда сегодня живущие в мире граждане завтра становятся между собой непримиримыми врагами. Чтобы быть объективными при оценке тех или иных событий, надо признать равный юридический статус за каждой из воюющих сторон. Если мы этот статус не признаем, то правой будет только сторона победителей, а побежденные всегда будут неправыми, – высказался историк, автор книг о гражданской войне Владимир Исакович Василевский.

Примечания

1. Толковый словарь Даля [Электронный ресурс]. URL: <https://onlinedic.net/dalya/search.php> (дата обращения: 15.04.2019).
2. Андреев В. Ранжуров Цыремпил [Электронный ресурс]. URL: <http://soyol.ru/personas/figures/691/> (дата обращения: 14.12.2018).
3. Андреев В. Трубочеев Василий [Электронный ресурс]. URL: <http://soyol.ru/personas/figures/676/> (дата обращения: 16.04.2019).
4. Семенов Григорий Михайлович [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Семёнов,_Григорий_Михайлович. (дата обращения: 14. 12.2018).

УДК 82.512.31-053.2.09

Шохонова А. В.

Амгаланова М. В., научный руководитель

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА БУРЯТИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Аннотация. Статья посвящена культурологическому анализу детской литературы Бурятии советского периода. Автор обращает внимание на то, что детская литература – это канал трансляции культуры, важнейший фактор в формировании будущего поколения. В статье рассмотрены основные этапы становления детской литературы, дана содержательная характеристика произведений для детей. В заключении автор приходит к выводу, что детская литература является отражением нравственно-воспитательных, нормативно-ценностных, художественно-эстетических традиционной культуры.

Ключевые слова: традиция, традиционная культура, литература, детская литература, бурятская детская литература, советский период.

Как предмет культурологического анализа детская литература исходит из того, что методологической основой ее исследования являются, с одной стороны, проблемы формирования личности, а с другой – общечеловеческие ценности и регионально-национальные традиции. Последние в контексте данной статьи можно определить как единство деятельностных и социальных характеристик, которые входят в понятие «духовное производство» и предполагают включение культурной деятельности в сложную систему коммуникаций. Детская литература является неотъемлемой составляющей целостной системы литературы, которая функционирует в детской среде, основная цель которой заключается в формировании картины мира, восприятии и понимании окружающего ребенка мира, воспитании человека и гражданина. Детская литература, как правило, представлена специальными изданиями, адаптированными для детского чтения, к которым предъявляются достаточно высокие требования.

Литература для детей является важным каналом трансляции культуры. В истории культуры появление детской литературы стало своего рода «книжной» революцией. Ее возникновение относится к эпохе Просвещения, когда основной педагогической целью стало приобщение молодого и подрастающего поколения к книжной культуре. Начиная с XVIII века и до сегодняшнего дня, основной функцией детской литературы стало формирование ценностной системы, нормативного поведения, высокоразвитой личности. Исходя из данной функции, тексты, предназначенные для детей, должны быть наполнены нравственной и эстетической ценностью, быть разнообразными по тематике и жанрам. Кроме того, высокие требования предъявляются не только к художественной речи писателя, но и к иллюстрациям, дизайнерскому оформлению.

Роль детской литературы в формировании будущего поколения очень важна. Являясь неотъемлемой, органичной частью общей литературы, она исследует различные характеры людей, дает юному читателю выбор правильного пути. Исследователь бурятской детской литературы В. Д. Жапов отмечает, что «научное осмысление опыта бурятской детской литературы помогает в решении задач идейно-нравственного, эстетического, интернационального воспитания подрастающего поколения» [2, с. 4].

Обеспечивая реализацию, в первую очередь, воспитательной функции в культурном развитии ребенка, в детской литературе наиболее важное место занимают регионально-национальные традиции, которые фиксируют тождество социальных организмов, обладающих различной общественно-исторической определенностью, выступают как проявление временной и пространственной общности и необходимости в культурном процессе.

Здесь мы сделаем некоторое отступление и поговорим о традиционной культуре, элементы которой во все времена органично использовались в детской литературе. Характерной чертой традиционной культуры является то, что роль традиции в ней состоит в том, чтобы обеспечивать устойчивость, присущую ритму культуры. Она по оси диахронии выполняет роль канона, нормы, нарушение которой вызывает эмоциональную реакцию всего этнического организма, той нормы, которая задает целостность нашему сознанию, традиция есть основа социального ритма. Но по оси синхронии в ритме функционирования наблюдается тенденция с помощью традиции как канона приводить в соответствие и в гармонию отдельные элементы, блоки, формирующие организм социокультурных систем. Целевая установка канона - гармонизация частей целого, которая достигается с помощью ритмики частей. То есть, когда традиция в культуре выполняет функцию ритма, то культура является ритмом традиций исторически определенного образа жизни. Все уникальное и неповторимое оценивается в культуре на фоне традиций как их нарушения. Для традиций важно культурное пространство, которое является временем их существования.

Пока существуют традиции, существует культура, даже в том случае, когда этнос, породивший эту культуру, прекратил собственное существование. Соответственно, ритм развития — это не только преобразования, нарушение канонов-традиций, но и сохранение, сбор всех уникальных явлений, в частности, художественной культуры и литературы, в единое «пространство культуры».

Одним из элементов этноса как системы является стереотип поведения. Речь идет о фиксированных установках, как определяет стереотипы современная психология. Для традиционного общества такими фиксированными установками были обряды, которые четко регулировали жизнь общества и систему отношений внутри различных ее групп. Обряд можно считать определенной моделью культуры и алгоритмом поведения. Обряд повторяется, становится традицией в быту, а в жизни отдельного человека – обычаем. Как составляющую культуры обряд можно определить как средство социализации индивидов. Процесс отражения внешнего мира в восприятиях и представлениях совершается в обрядах. Именно через обряд также происходил процесс информационного взаимодействия, с помощью которого передавались знания.

То есть, традиционная культура — это специфический этап развития культуры этноса, когда доминировало коллективное начало, все усилия коллектива были направлены на самосохранение и самовоспроизводство, а культура отвечала доминированию собственного «мы». Обряд в данном случае был моделью культуры, выступая своеобразной моделью поведения. Именно через обряд происходил процесс информационного взаи-

модействия, с помощью которого передавались знания. Традиция создавала стабильность и придавала уверенность. Обряд также выполнял функцию идентификации - слияние всех людей в один этнос, что на стадии формирования этносов имело большое значение. Коллектив выступал как единое целое и требовал от человека полного подчинения. Родовая память и память коллективная служили основными средствами передачи информации, причем приобретенные знания воспринимались как абсолют и не подлежали никаким преобразованиям со временем. То есть жесткие нормы и каноны составляли структуру традиционной культуры, характеризуя ее как замкнутую, ориентированную только на себя систему функционирования культуры этноса на ранних этапах его развития.

В таком контексте исследователь этнопоэтических особенностей детской прозы Е. Т. Чамзырын отмечает, «что народная художественная традиция является одной из первооснов детской литературы. Устное народное творчество представляет собой неиссякаемый источник глубоких идей и ярких художественных образов. На протяжении всей истории мировой литературы происходит плодотворное воздействие поэтической традиции фольклора на творчество писателей» [4, с. 3].

Исходя из этого, мы можем говорить о том, что, несмотря на специфику национальных традиций, положенных в основу детской литературы того или иного народа, закономерности ее развития в целом характеризуются как универсальные, освещающие всеобщие процессы в истории человечества. Но при этом национальная специфика детской литературы всегда очевидна.

Что касается бурятской литературы, то она, по мнению целого ряда отечественных литературоведов, таких как Г. Д. Гачев, Г. И. Ломидзе, В.Ц. Найдаков, считается младописьменной. Амгаланова М. В. отмечает, что «бурятская литература имела богатый пласт дореволюционной литературы, но не обладала широкой жанровой системой, в отличие от русской литературы, в которой были развиты крупные поэтические и прозаические жанры. У бурят до начала XX в. было два вида словесного творчества: письменная литература, представлявшая собой буддийские памятники на классической старомонгольской письменности (богословского, медицинского, юридического, исторического и т. п. характера), и богатый фольклор (сказки, легенды, предания изумительный по красоте героический эпос и т.п.). Но при этом она практически не имела светской литературы, слабо были развиты прозаические жанры, драматургия, литературная критика» [1, с. 3]. Мы можем добавить, что не было и детской литературы.

Процесс формирования светской литературы в Бурятии начался после Октябрьской революции. «До 1917 года бурятская литература характеризовалась недостаточной развитостью традиций ... художественной литературы, отсутствием профессиональных писателей и надлежащей материально-технической базы (например, типографий, тиражирующих произведения прозы и поэзии)» [1, с. 4]. Кроме того, подавляющая часть населения Бурятии была неграмотной. Несмотря на то, что произведения для детей появились в первые послереволюционные годы, становление и развитие детской литературы происходило неравномерно и медленными темпами. В первую очередь издавались буквари и книги для чтения, которые были призваны не только в помощь образовательному процессу, но и отвечали требованиям идеологического воспитания.

В процесс создания детской литературы включились выдающиеся представители бурятской интеллигенции: Ч.-Л. Базарон, Б. Барадин, Д.-Р. Намжилон, П. Дамбинов и другие. Оригинальные произведения стали появляться только в конце 1920-х годов. Это отдельная книга «Наши местные звери» Ч.-Л. Базарона (1927), рассказ «Пастушонок Цэнгэ» Б.-М. Ванданова (1928), рассказ «Смерть сирот» Х. Намсараева (1926), рассказ «Мэдэгма» О. Быстровой (1929). В основном эти произведения рассказывали о тяжелом дореволюционном быте простых аратов.

В 1930-е годы жанр литературы для детей значительно отставал от произведений для взрослых. Тем не менее, усилиями бурятских писателей были созданы поэма «Старик Жэбжэнэй» Ц. Дона (1936), сказка «Волк в мешке» Д. Дашинимаева (1937), сборник рассказов «Так было» Х. Намсараева (1937), сказки для детей поэта Б. Абидуева (1939), рассказ «Цырен» С. Туя (1935). В основу многих этих произведений легли фольклорные сюжеты, знакомые как взрослым, так и детям.

С. Ц. Содномов относительно детской бурятской литературы этих десятилетий пишет следующее: «Детская бурятская литература советского периода, хотя и характеризуется многогранностью и обилием разных жанров, содержательно не всегда соответствует современным требованиям. Исключение составляют фольклорные произведения, которые обладают высокой степенью условности и яркой формой» [3, с. 147].

Более активно детская литература стала развиваться с 1950-х годов, что было связано в первую очередь с появлением писателей, получивших профессиональное образование. Именно этот фактор обусловил появление новых жанров, в частности появляются юмористические рассказы. Достоянное место в отечественной литературе заняли поэтические произведения А. Жамбалона и Д. Жалсараева, прозаические – Г. Бадмаевой, Ж. Балданжабона, Д.-Р. Батожабая, Х. Намсараева, Ц. Номтоева, Г. Чимитова.

Качественно новый этап в развитии детской бурятской литературы начался с 1960-х годов, чему способствовали взаимосвязи бурятской литературы с русской советской и другими национальными литературами Советского Союза, а также международные связи. Признанными мастерами становятся поэты Д. Жалсараев, Б. Сыренов, Ц.-Д. Дондокова – первая поэтесса Бурятии, прозаики - Г. Бадмаев, В. Лубсанов, И. Намсараев, Б.

Санжин, В. Тулаев, В. Цыренов. Г. Чимитовым и В. Митыповым были созданы новые жанры – бурятской детской басни и научной фантастики. Особое место заняли повести Ц.-Б. Бадмаева, К. Ильиной, Ц. Номтоева, М. Осодоева, Ц. Шагжина и других.

При этом нам бы хотелось остановиться и на содержательном аспекте произведений бурятской детской литературы. Одной из важнейших особенностей развития бурятской литературы в целом и детской, в частности, стало использование традиций устного народного творчества, что «явилося показателем преемственности... Активное использование фольклора заключалось в желании сохранить национальное своеобразие, а кроме того он оставался самой доступной художественной формой» [1, с. 4].

Устное народное творчество бурят, созданное на демократической эстетике народа, служило для писателей образцом художественности. Народно-сказочные образы, сюжеты органически вошли во многие произведения бурятских писателей, особенно начального периода. Использование фольклора стало процессом сложным и развивающимся, приобретающим все новые и новые черты. Если в ранних произведениях наблюдалось большей частью освоение стихотворной формы и образного языка фольклора, то после писатели прибегли к художественному осмыслению событий прошлого и настоящего. Кроме фольклора писателями активно использовались традиции дореволюционной литературы, включающей в себя оригинальные художественные произведения и переводы. К числу произведений оригинального творчества бурятских авторов относятся песни, улигеры, мемуары, памятные описания, пьесы.

Еще одной специфической чертой стало использование разнообразного нехудожественного материала: биографии писателей, «фрагменты из народной мудрости, сведения об улигершинах, исполнителях фольклорных произведений. Это способствовало более полному восприятию материала, созданию у детей представления об особенностях литературного быта» [3, с. 149].

Биографический материал на страницах книг использовался писателем исключительно в связи с конкретными произведениями. Сегодня он позволяет знакомить детей с биографией и творчеством бурятских писателей: Ш. Н. Нимбуева, Э. Ч. Дугарова, Х. Ц. Намсараева, Г. Г. Чимитова, Б. Д. Абидуева, Ц.-Б. Б. Бадмаева, Д. А. Улзытуева. В качестве подобного вспомогательного материала используются эпиграфы.

Содержательным материалом вспомогательного характера является и иллюстративный материал, что нами было отмечено выше. Особенное внимание бурятские писатели уделяли описаниям традиций, обычаев, праздников, ритуалам традиционной культуры бурят. К ним можем отнести произведения Г. Бадмаева, М. Осодоева, Ж. Тумунова и многих других. Эти произведения знакомят детей не только с художественным миром произведения, но и позволяют осмыслить актуальный культурно-исторический контекст бурятской культуры.

Таким образом, детская литература представляет собой неотъемлемую часть целостной системы литературы, особую сферу художественного мировоззрения, являющуюся отражением традиционной культуры. Посредством детской литературы, через ее систему нравственно-воспитательных, нормативно-ценностных, художественно-эстетических аспектов каждый этнос воспроизводит себя, свою духовную культуру, свой характер и психологию в ряду сменяющихся друг друга поколений. Комплексное исследование этих аспектов позволит выявить и проанализировать особенности тенденций и форм развития детской бурятской литературы, а также пути ее развития.

Примечания

1. Амгаланова М. В. Традиции и развитие бурятской национальной литературы на переломе эпох // Культура и искусство. 2018. № 2. С. 1-11.
2. Жапов В. Д. Бурятская детская литература на современном этапе (1970-1980-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 1993. 24 с.
3. Литературное чтение на бурятском языке // Вестник БГУ. Сер.: Педагогика. Филология. Философия, 2011. № 15. С. 145-155.
4. Чарымзын Е. Т. Этнопоэтические особенности тувинской детской прозы : дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2004. 196 с.

ДЕТСКИЙ И ПОДРОСТКОВЫЙ КЛУБ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА ПОДРОСТКОВ ГРУППЫ РИСКА

Аннотация. В статье изложено обобщение опыта организации досуга подростков группы риска в рамках работы детского и подросткового клуба, созданного автором на базе МОО «Территориальное общественное самоуправление». Дается характеристика детей группы риска, а также этапы адаптации в клубной деятельности. Автор делает вывод, что детский и подростковый клуб как форма организации досуга является эффективным средством социально-педагогической коррекции и реабилитации для подростков группы риска.

Ключевые слова: дети группы риска, досуговая деятельность, реабилитационный досуг, детский и подростковый клуб.

Дети группы риска – это дети, которые в силу определенных обстоятельств жизни более других подвержены негативным внешним воздействиям со стороны общества и его криминальных элементов [1, с. 22]. В Федеральном законе «Об основных гарантиях прав ребенка в РФ» от 24.07.2008 года к данной категории относятся: дети, оставшиеся без попечения родителей; дети-инвалиды; дети, имеющие недостатки в психическом и физическом развитии; дети-жертвы вооруженных и межнациональных конфликтов, стихийных бедствий, экологических и техногенных катастроф; дети из семей беженцев и вынужденных переселенцев; дети, оказавшиеся в экстремальных условиях; дети – жертвы насилия; дети, отбывающие наказание в виде лишения свободы в воспитательных колониях; дети, находящиеся в специальных учебно-воспитательных учреждениях; дети, проживающие в малоимущих семьях; дети с отклонениями в поведении [5]. Данная категория детей характеризуется нарушениями поведения, слабо осознанной и противоречивой Я-концепцией, низкой самооценкой и низким уровнем притязаний, узким эмоциональным диапазоном, стереотипным поведением и суждениями, слабо развитыми социальными навыками. В связи с чем, у данной категории детей имеется различная степень риска формирования социальной дезадаптации [4, с. 92].

В системе образования и социального обслуживания имеется достаточно много учреждений и служб, занимающихся коррекционной и реабилитационной работой, однако все еще имеется потребность в совершенствовании воспитательного процесса, в поиске путей повышения эффективности педагогического воздействия на личность подростка, способных обеспечить успешную коррекцию и реабилитацию. По нашему мнению, одним из эффективных средств социально-педагогической коррекции и реабилитации является организованный досуг. Досуговая деятельность – это сфера, в которой дети и подростки могут выступать в новых ролях, отличных от семейных и школьных, имеют возможность самовыражения и выбора деятельности. В ходе досуговой деятельности дети и подростки получают умения и навыки, опыт успеха в социально-значимой деятельности, опыт положительных социальных отношений, обучаются конструктивному общению со взрослыми и сверстниками, формируют волевые качества личности, такие как настойчивость, самостоятельность, ответственность, целеустремленность.

Одной из форм организованного досуга является клубная деятельность. «Клуб – объединение людей по интересам в определенном месте» [2, с. 65]. Цель создания клубов – развитие социальной активности своих членов, просвещения, творчества, отдыха и развлечения. Программа реабилитационного досуга на базе детского и подросткового клуба, созданного для работы с детьми группы риска включает в себя три составляющие: психолого-педагогический блок, который реализуется через занятия творчеством, спортом и систему социально-психологических тренингов, рекреационный блок, включающий в себя праздники, конкурсы, слеты, досуговые ритуалы и т.д. и социально-педагогическую реабилитационную среду, которая обеспечивается отличными от школьных педагогическими установками педагогов и методистов клуба, а также – созданием условий для формирования мотивации достижения успеха у детей и подростков – членов клуба [3].

Подростковый клуб представляет собой в некоторой степени самостоятельную детскую организацию с детским самоуправлением, детской собственной иерархией. Однако эта автономия относительная, поскольку в центре коллектива клуба все-таки находится взрослый – воспитатель. В клубе в полной степени реализуется педагогика сотрудничества, что, в свою очередь благоприятно отражается на его психологическом климате [2, с. 69].

В нашей статье мы представляем обобщение опыта организации досуговой деятельности для подростков группы риска в рамках работы детского и подросткового клуба.

Детский и подростковый клуб «Звездочеты» создан на базе общественной организации МОО ТОС «Звездный» в целях реализации дополнительной организации культурно-досуговой, социально-профилактической, спортивно-массовой и воспитательной работы с детьми и подростками в микрорайоне «Звездный» силами активных жителей поселка. Клуб работает на общественной основе и является единственным учреждением в микрорайоне, где дети и подростки имеют возможность организованного досуга. Доступность для каждого ребенка, разнообразие мероприятий, большой выбор направлений деятельности привлекло большое количество людей из разных социальных групп, в том числе детей и подростков из малообеспеченных семей, детей, находящихся в трудной жизненной ситуации; подростков, состоящих на учете в Подразделении по делам несовершеннолетних (ПДН).

Главные цели деятельности клуба – формирование активной гражданской позиции несовершеннолетних, решение социально-значимых проблем поселка, организация досуга и создание условий для социализации детей и подростков, создание условий для их личностного роста путем активизации творческого потенциала, самоопределения и самореализации в различных видах деятельности. Основные формы работы в клубе – объединения по интересам, коллективные творческие дела, конкурсы, игровые программы, праздники, спортивные соревнования, встречи с интересными людьми, проектная деятельность.

Жителей микрорайона, посещающих клуб, условно можно разделить на 3 основные группы.

1. Взрослые члены клуба. Это представители старшего поколения, в основном – пенсионеры. Основная цель посещения клуба – общение, участие в мероприятиях поселка и занятия спортом.

2. Младшая группа. Это младшие школьники, в основном – из благополучных семей, не имеющие серьезных социальных проблем. Основная цель посещения клуба – занятия по интересам (шашки, шахматы, логические игры, конструирование, вязание, театральный кружок, «умелые ручки», спортивные секции).

3. Старшая группа. Данную группу составляют подростки, только парни в количестве 25 человек, средний возраст 14-17 лет, имеющие устойчивые формы отклонения в поведении. На момент знакомства данная группа была сформирована, имела достаточно тесные взаимоотношения и устойчивую иерархию. Группа имела выраженную криминальную направленность, у большинства ее представителей уже были привлечения в полицию, факты участия в правонарушениях, драках. Некоторые состояли на учете в Комиссии по делам несовершеннолетних (КДН). Все подростки имели признаки педагогической запущенности и формирующейся социальной дезадаптации: отсутствие интереса к учебе и к познавательной деятельности вообще, конфликтные отношения в школе с педагогами и одноклассниками, дома с родителями, большинство из подростков – неуспевающие учащиеся. Отличались агрессивностью, грубостью, дерзостью. Из них: 17 школьников, 12 – состоят на внутришкольном контроле и 2 – на учете в КДН, 15 – неуспевающие учащиеся, 5 – студенты учреждений начального профессионального образования, 3 – не посещают учебных заведений и не работают. В полицию привлекались все 25 ребят.

Все 25 человек из семей разной степени риска: 19 – из многодетных семей; 5 – живут с бабушкой, 2 – из опекунских семей, 5 – из неполных семей, 13 – из полных семей.

В рамках деятельности клуба нами была разработана программа реабилитационной досуговой деятельности для старшей группы.

Цель программы – организация реабилитационного досуга для подростков группы риска путем формирования социальных навыков и установок, активизации творческого потенциала, самоопределения и самореализации в различных видах социально-значимой деятельности.

Работу по данной программе условно можно разделить на 2 этапа:

1. Предварительный этап реабилитационной деятельности. На данном этапе работы большое внимание уделялось созданию благоприятного психологического климата в клубе, который способствовал формированию чувства безопасности, защищенности, возможности свободного выражения личности у подростков группы риска, которые являются наиболее чувствительными к внешним воздействиям, отличаются недоверчивостью, демонстрируют защитные реакции на любое воздействие. Методистом клуба были собраны характеристики с места учебы, из органов полиции с целью более продуктивного общения и выстраивания взаимоотношений.

2. Адаптационный этап реабилитационной деятельности. Данный этап работы характеризовался организацией условий для положительного опыта взаимодействия, ситуаций успеха в познавательной и трудовой деятельности. Большое внимание уделялось сплочению коллектива путем организации игр, тренингов, бесед, чаепитий. Контакт устанавливался с каждым подростком по мере его психологической готовности. Время адаптации для каждого подростка из группы было разным.

В результате наблюдения за подростками группы риска сложилась следующая картина: подростки приходили в клуб только большими группами, не менее 10-12 человек, если приходили в меньшем составе, то сразу расходились, собирались до определенного количества и вновь приходили. Возможно, причиной данного поведения является чувство незащищенности, высокий уровень тревожности, стремление к безопасности и самозащите. Методистами клуба был выбран доброжелательный демократический стиль общения с полным отсутствием принуждения, минимальным вмешательством в установившиеся отношения в группе, принятие

подростков такими, какие есть. Данная стратегия постепенно снижала уровень тревожности, расширяла зону комфорта подростков, благодаря чему сформировалось чувство безопасности, комфорта. Однако, грубость, агрессия, попытки выйти на конфликт с руководителем и членами других групп, умышленное причинение вреда, провокации, высмеивание и другие формы проявления отклоняющегося поведения проявлялись достаточно часто и отвлекали от работы. Подросткам была предложена определенная территория в клубе для общения группой с гарантией невмешательства, но с условием не причинять вред ни имуществу, ни одному из членов клуба. В результате у данной группы было сформировано чувство принадлежности к клубу и произошло значительное снижение агрессивности, начальная стадия формирования толерантности. Также была предложена возможность улучшать территорию, был предоставлен материал, инструменты, это повысило мотивацию к участию в благоустройстве. Подростки с удовольствием расставляли мебель, благоустраивали только свою территорию. Между подростками и руководителем установился первичный контакт.

Постепенное улучшение условий на их территории происходило с ненавязчивым проявлением заботы к подросткам с учетом их интересов, потребностей, что способствовало установлению доверительных отношений, установлению связи с взрослым. Отсутствие авторитарного воздействия и негативных реакций на проявления отклоняющегося поведения способствовало снижению уровня напряжения, агрессивности подростков, формировало доверие, интерес к делам клуба. От группы последовали первые просьбы и пожелания в благоустройстве, которые в обязательном порядке рассматривались и, если имелась возможность, выполнялись часто силами самих подростков. Совместный поиск решения проблем с рассмотрением множества вариантов и дальнейшее совместное их решение укрепляло установившуюся связь.

Подростки из старшей группы имели возможность наблюдать за деятельностью остальных членов клуба, активно принимающих участие в общей деятельности. Появлялось видение и анализ новых форм поведения. Вместе с тем руководитель стал демонстрировать получение поощрений других детей из младших групп за помощь в благоустройстве, за участие в мероприятиях (раздача бесплатных билетов на спортивный батут, на получение сахарной ваты). Подростки выражали несогласие с распределением призов и поощрений, спрашивали, почему для них нет ничего. На это им было предложено принимать участие в деятельности клуба на тех же условиях. Небольшая часть подростков начали оказывать помощь в строительстве и благоустройстве. Любая инициатива отмечалась словесно или материально. Постепенно вся группа была вовлечена в трудовую деятельность. Таким образом, формировалась мотивация подростков на сотрудничество, на участие в делах клуба.

Интерес подростков к работе в клубе побуждал обращаться к руководителю за советом, за помощью, исчезала скованность, стеснение, развязность во взаимодействии со взрослыми. В данный период была выстроена обратная связь с подростками, стали обсуждаться проблемы самого разного характера с обязательной благодарностью подростков за рассуждения, за мнения, за диалог. Самым распространённым ответом при первых обращениях был: «не знаю», но за короткое время был достигнут открытый диалог. С этого времени стал использоваться еще один метод диагностирования – беседа. У подростков появилось желание беседовать, рассуждать на самые разные темы, которые они начинали сами. Все темы подлежали обсуждению, даже те, которые смущали руководителя. Так были сформированы у подростков навыки взаимодействия и общения с взрослым человеком, выстроены дружеские доверительные отношения. Адаптация к условиям в клубе завершилась. Укрепилось чувство принадлежности к клубу. Подростки стали посещать клуб регулярно и активно участвовать в его деятельности.

Но при дальнейшем наблюдении было замечено, что активность ребят происходит только в тех работах, в каких они имели опыт, навыки. И в течение достаточно длительного времени в изучение новых материалов, в участии в незнакомых социально-значимых работах подростки занимали сторону только наблюдателей. Не давала проявить себя боязнь ситуации неуспеха, насмешек со стороны других детей. Работа методиста клуба была направлена на организацию ситуаций успеха, предоставление подросткам больше свободы выбора в делах, в распределении времени. Создавались проблемные ситуации с постановкой четких социально-значимых целей и задач, заданий, при которых всему коллективу приходилось искать решение. Часто использовался метод обсуждения, мозгового штурма, обращение к различным источникам информации, к компетентным взрослым. Также давалась возможность экспериментировать, решить проблему самостоятельно или группой методом проб и ошибок, отсутствовало оценивание, сравнение. Однако подростки новую работу делали тайком, без привлечения внимания, отказывались от предложенной помощи взрослого и только в случае успеха показывали свою работу. Закреплялась ситуация успеха и с течением времени стала проявляться уверенность в себе.

Вместе с тем стала отмечаться конкуренция в легких делах, появились конфликты, доходящие до драк. Подросткам было предложено делать более сложную работу, чем дети из младших групп с небольшой помощью руководителя и предварительным изучением темы, при этом их статус возрастает и открываются новые возможности. Подростки согласились на предложение, и начался новый этап успешной совместной деятельности с предварительным дополнительным изучением, который давал хорошие результаты. Через короткое время члены клуба с легкостью выполняли сложные объекты и всегда доводили работу до конца: строительство

перегородок, пола, встроенного шкафа и многого другого. Фамилии и имена «героев» каждый день освещались в группах «Звездного», в социальных сетях, что очень стимулировало активную деятельность, способствовало развитию личности подростков. Также это положительно отразилось на взаимодействии подростков с родителями и сверстниками. Коллектив клуба стал достаточно сплоченным и объединил детей и подростков разных социальных групп и возрастных категорий.

Таким образом, в ходе работы в детском подростковом клубе подростки группы риска приобретают положительный социальный опыт, опыт успеха в социально-значимой деятельности, навыки конструктивного взаимодействия со взрослыми и сверстниками, навыки производительного труда и познавательной деятельности, что способствует изменению их мировоззренческой позиции, отношения к себе и к другим людям, а также – изменению форм поведения. Следовательно, детский и подростковый клуб как форма организации досуга является эффективным средством социально-педагогической коррекции и реабилитации для подростков группы риска.

Примечания

1. Шульга Т. И., Дементьева И. Ф. Социально-педагогическая поддержка детей группы риска. 3-е изд., испр. и доп. М. : Академия, 2008. 256 с.
2. Селенина Е. В. Методическое пособие по организации реабилитационного досуга для детей и подростков группы риска по социальному сиротству. М., 2001. 158 с.
3. Стебихова Ю. А. Досуговое неравенство как фактор социальной дифференциации : автореф. дис. ... канд. соц. наук : 22.00.04. Саратов, 2006. 19 с.
4. Регуш Л. А. Психология современного подростка. СПб. : Речь, 2005. С. 62.
5. Об основах системы профилактики безнадзорности и правонарушений несовершеннолетних : Федер. закон от 24 июня 1999 г. №120-ФЗ. URL: <https://base.garant.ru/12116087>.

УДК 379.822:004

Гаврилова С. Р., Перханов В. В.
Будаева С. Б., научный руководитель

АНАЛИЗ ПРИМЕНЕНИЯ ВИРТУАЛЬНЫХ ЭКСКУРСИЙ В МИРЕ

Аннотация. В современном мире информационные технологии занимают значительное место в нашей жизни. Виртуальные экскурсии являются одним из ярких примеров использования современных технологий для демонстрации различных объектов. Виртуальная экскурсия – это возможность посетить интересующие места без значительных затрат времени и средств. Показ в таком формате дает зрителю наиболее достоверную информацию об объекте. В данной статье проанализировано применение виртуальных экскурсий в музеях, театрах, ООПТ и т. д.

Ключевые слова: информационные технологии, виртуальные экскурсии, интернет, туризм, виртуальные туры.

Виртуальные экскурсии все больше привлекают внимание людей, поскольку они являются наиболее эффективным средством для демонстрации различных, реально существующих объектов. Виртуальные экскурсии помогают ознакомиться с различными объектами, не выходя из дома, в первую очередь людям с ограниченными возможностями здоровья. По итогам исследований в сфере взаимосвязи информационных технологий и людей с ограниченными возможностями здоровья было выявлено, что использование виртуальных экскурсий в качестве передачи информации является эффективным и даже понижает уровень стресса [3]. Людям с ограниченными возможностями здоровья сложно путешествовать, поэтому виртуальные экскурсии для них являются самым доступным способом посетить интересующие их места. Также виртуальными экскурсиями пользуются люди, которые из-за финансовых возможностей не могут сами отправиться в интересующее их место. Вследствие этого виртуальные экскурсии становятся необходимой частью нашей жизни.

Виртуальная экскурсия отличается от экскурсии в реальности виртуальным изображением объектов, существующих на самом деле, например, театры, музеи, парки, горы, города и т. п. В отличие от обычных фотографий виртуальные экскурсии характеризуются интерактивностью. Такие экскурсии создаются с целью самостоятельного наблюдения и изучения, а также поиска необходимой информации [8]. Виртуальные экскурсии не являются заменой реальных, скорее дополнением к ним.

Основой виртуальных экскурсий являются текстовая и графическая информация, иногда со звуковым сопровождением. Экскурсия, сопровождающаяся видеoinформацией, является более наглядной и информативной. Для создания экскурсии такого формата требуются специальные технические элементы, поскольку стандартные программы, присутствующие в компьютере для этого недостаточны. Поэтому работать с таким форматом экскурсии достаточно трудно.

Виртуальные экскурсии применяют в разных сферах нашей жизни: туризм и путешествия, индустрия развлечений, образование, культура, транспортная сфера и многих других. В некоторых случаях виртуальные экскурсии для человека могут послужить мотивом для путешествий. Отели, курортные центры и многие другие предприятия используют виртуальные экскурсии для привлечения туристов, поскольку такие экскурсии в отличие от обычных фотографий дают больше представления об этих объектах, что ведет к повышению туристского потока. Такие экскурсии дают зрителю эффект присутствия, вследствие чего у зрителя появляется желание самому посетить данное место.

Существует множество виртуальных экскурсий на различные тематики. Многие мировые музеи создали собственные виртуальные экскурсии. Например, знаменитый Лувр в Париже предлагает онлайн-архив для тех, кто хочет попасть туда без очереди. В этом архиве собраны фотографии произведений искусства, находящиеся в Лувре: от древнегреческого до французского декоративно-прикладного, собрания работ скульпторов и мировой коллекции живописи [6]. Также на сайте можно найти виртуальные туры, где можно «пройтись» по залам и осмотреть различные экспонаты. К каждому экспонату дается краткое описание.

У не менее знаменитого Эрмитажа в Санкт-Петербурге есть сайт, где можно совершить виртуальный визит по музею и осмотреть все экспозиции, число которых превышает 3 млн. Также сайт имеет удобный тематический поиск: есть разделы «Коллекции», «Шедевры», «Постоянные экспозиции», «Спланировать маршрут» и даже есть возможность создать свою коллекцию или посмотреть коллекции других пользователей [2].

Существуют виртуальные экскурсии и по мировым театрам. В рамках проекта тематической онлайн-экспозиции Google Arts & Culture люди могут ознакомиться с большим количеством интерактивных материалов о спектаклях лучших театров мира, включая Берлинскую филармонию, Сиднейский оперный театр, Городской театр Сан-Паулу и многие другие [4].

Виртуальные экскурсии активно используются университетами по всему миру. В 2008 году основатели проекта виртуальных туров «YouVisit» разработали сайт, где хранятся около тысячи туров по кампусам более 600 университетов всего мира [5].

Особенно актуально использование виртуальных экскурсий заповедниками и национальными парками. Благодаря таким экскурсиям люди могут ознакомиться с природой и ландшафтом ООПТ, не причинив вреда окружающей среде своим присутствием.

В Республике Бурятия также существуют виртуальные экскурсии. Например, проект 2014 г. «Виртуальная экскурсия по просторам Бурятии», в котором принимали участие почти все желающие. В данном проекте были задействованы такие направления маршрута как: «Визитная карточка района», «Краеведение», «Достопримечательности района», «География», «История», «Животный и растительный миры». По итогам этого проекта был открыт портал электронного образовательного пространства «Виртуальная экскурсия по просторам Бурятии» [7].

В музеях г. Улан-Удэ виртуальные экскурсии появились относительно недавно, однако ничем не уступают другим музеям. Ярким примером может послужить виртуальные экскурсии по художественному музею им. М. Н. Хангалова, которые можно посмотреть на официальном сайте музея [1]. Экскурсия представлена в уже традиционном для этого формата виде панорамных фотографий с возможностью плавного перехода от одного объекта показа к другому.

Виртуальные экскурсии явление относительно новое и находится на этапе развития. Со временем такие экскурсии становятся все более «умными» в плане посещения и более интерактивными, что в свою очередь делает их более увлекательными.

Использование виртуальных экскурсий в наше время является хорошей возможностью «посетить» разные уголки мира, посмотреть на достопримечательности, «побывать» в горах, парках через свой гаджет. Для культурных объектов (музеи, театры, ансамбли и т. д.) виртуальные экскурсии являются дополнительным, иногда обязательным инструментом для демонстрации имеющихся экспонатов, поскольку данные экспонаты имеют немаловажную ценность. В Республике Бурятия виртуальные экскурсии недостаточно распространены, хотя она обладает множеством уникальных объектов, которые могли бы вызвать интерес у туристов. Поэтому виртуальные экскурсии для Бурятии могли бы стать отличной возможностью для демонстрации различных объектов. Все это в перспективе могло бы повысить интерес к республике со стороны иностранных туристов. Таким образом, виртуальные экскурсии для людей являются хорошим шансом увидеть и узнать что-то новое и увлекательное об интересующих их объектах по всему миру.

Примечания

1. ГАУК РБ Национальный музей Республики Бурятия [Электронный ресурс]. URL: <http://muzeurb.ru/tur3d> (дата обращения: 19.12.2018).
2. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/panorama> (дата обращения: 19.12.2018).
3. Кларк Г. Использование виртуальных экскурсий для помощи людям с ограниченными возможностями здоровья [Электронный ресурс]. URL: <http://mirznanii.com> (дата обращения: 19.12.2018).

4. GoogleArts&Culture [Электронный ресурс]. URL: <https://artsandculture.google.com> (дата обращения: 19.12.2018).
5. YouVisit [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youvisit.com> (дата обращения: 19.12.2018).
6. Louvre [Электронный ресурс]. URL: <https://www.louvre.fr> (дата обращения: 19.12.2018).
7. Виртуальная экскурсия по просторам Бурятии [Электронный ресурс]. URL: <http://virbur.ru/index.php/project> (дата обращения: 19.12.2018).
8. Туристская фирма СВ-Астур [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svastour.ru/articles/puteshestviya/vidy-turov/virtualnye-ekskursii.html> (дата обращения: 19.12.2018).

УДК 004.9

Григорьев С. Н.
Арбатская О. А., научный руководитель

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВОЙ ПЛАТФОРМЫ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ИГРЫ «ROVER»

Аннотация. В статье представлен пример создания компьютерной игры на игровой платформе Tululoo Game maker. Рассмотрены этапы разработки компьютерных игр, основные составляющие компьютерных игр. Описаны этапы редактирования персонажа, добавления объектов, редактирования уровней, переключения между уровнями на основе примера платформера.

Ключевые слова: компьютерная игра, игровая платформа, Tululoo Game maker, платформер.

Создание компьютерной игры – продолжительный и трудоёмкий процесс. Поэтому компьютерные игры создают команды разработчиков, состоящие из специалистов различных направлений. Этапом концепции и определения цели занимается руководитель проекта. Он ставит цель и выбирает жанр игры – основное направление её развития, основные действия игроков (сюжет) и сеттинг – (фэнтези, аниме и другие).

На этапе выбора средства разработки руководитель совместно с программистами решает дилемму: писать программный код на каком-либо языке программирования или использовать готовую программную платформу – игровой движок, на основе которого отдельные составляющие: объекты, их движения, графика и звук объединяются в единое целое. В любом из этих вариантов разработки игры используются определенные типы элементов: игровая механика, управление объектами (имитация законов физического мира – движения без вмешательства игрока, поведение врагов или союзников на основе искусственного интеллекта), уровни, построением которых занимаются левелдизайнеры. На левелдизайн тратится максимум творческих усилий.

Оформлением игры, созданием графики занимаются художники, геймдизайнеры. Создаются арты - образы объектов, на основе них дизайнеры создают двухмерные или трёхмерные модели, которые затем анимируются. Создается «обстановка» – фоны, визуальные спецэффекты – анимации, перемещения частиц и светофильтров. Создается графический пользовательский интерфейс: игровое меню (строчки, кнопки, страницы настроек), оформление элементов экрана. Этим занимаются художники, программисты и верстальщики html-страниц.

Для реализации сюжета используются скрипты, скриптовые сценки. Продумыванием скриптов занимаются сценаристы, а их реализацией – программисты.

В играх часто используются диалоги, повествования, их пишут сценаристы и писатели. Используются видеовставки (катсцены), которые можно создавать как с помощью отдельных видеофайлов, так и с помощью игрового движка. Их созданием занимаются художники, аниматоры, 3D-модельеры, сценаристы, режиссеры. Звук (звуковые эффекты, саундтреки, озвучка) – ещё одна важная составляющая игры.

При создании различных типовых игровых приложений удобно использовать готовые игровые платформы общей направленности. Это во многом упрощает и ускоряет разработку не только одного конкретного игрового приложения, а целого семейства, состоящего из сиквелов и дополнений.

В работе представлена попытка создания компьютерной игры – классического платформера – от начала до конца на игровом движке Tululoo Game maker. Чтобы создать игру в этом игровом движке понадобилось знание объектно-ориентированного программирования, языка программирования JavaScript, а также наличие браузера с поддержкой HTML5.

Игровая платформа Tululoo Game maker [1] предлагает два прототипа или шаблона для создания игры: адвенчура и платформер. Был выбран платформер, предлагающий шаблон, состоящий из одного уровня и персонажа, который умеет перемещаться, прыгать, собирать монетки и стрелять по ящикам.

Игра с помощью Tululoo Game Maker создавалась в несколько этапов, которые рассмотрены ниже.

Редактирование персонажа

В редакторе игры переходим на вкладку Objects. Выполняем двойной клик по объекту obj_player, а в списке обработчиков событий объекта выберем Step. В поле Code preview подгрузится соответствующий событию javascript (рис 1).

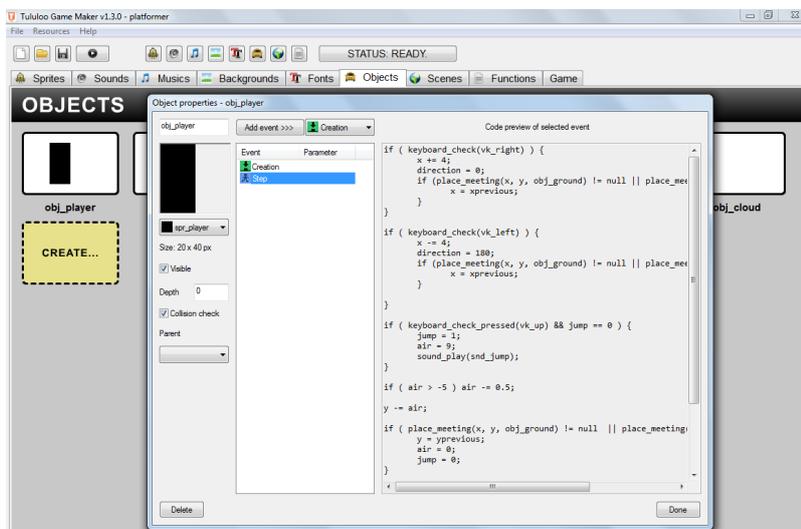


Рис. 1- Окно Object properties объекта obj_plaer

Следует отметить, что в коде объекта obj_player сосредоточена основная механика игры - взаимодействие игрока с остальными объектами игрового мира.

Событие Step выполняется по таймеру каждый кадр. Количество кадров в секунду настраивается при редактировании уровней (значение по умолчанию — 60 кадров в секунду). Например, в событии Step обрабатывается нажатие клавиш и столкновение игрока с объектами ландшафта.

Изображение игрока надо заменить на картинку со своим героем. После загрузки изображения его можно отредактировать. Чтобы добиться правильного контура лучше стереть фон с помощью Erase color.

Затем возвращаемся к редактированию объекта obj_player. С помощью вкладки Sprites выбираем для него один из новых спрайтов (рис 2).

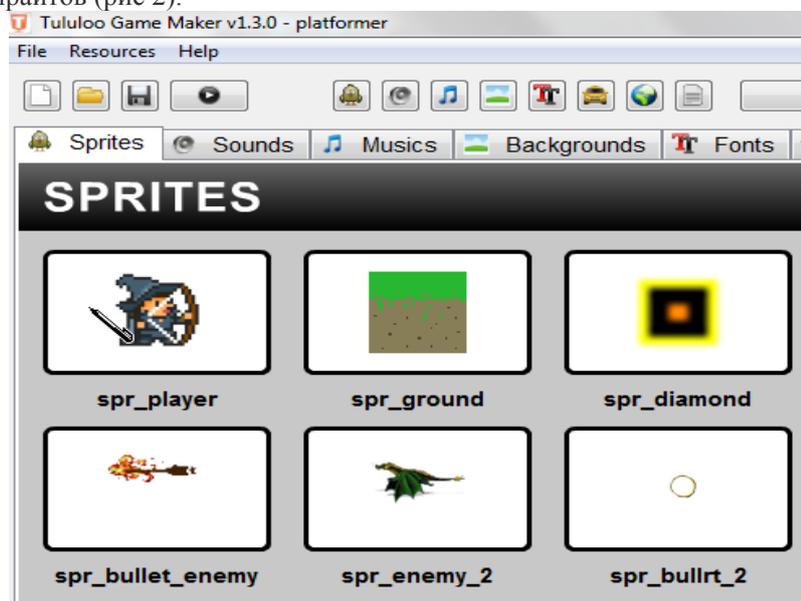


Рис.2 - Вкладка Sprites

Добавление объектов

Добавим два объекта: противника и снаряд, которым он будет стрелять. При создании объекта противника унаследуем его от obj_box, чтобы он препятствовал прохождению сквозь себя игрока, а также уничтожался при попадании снаряда.

Добавим код для стрельбы по игроку с помощью обработчика событий Creation (рис 3) и Step (рис 4).

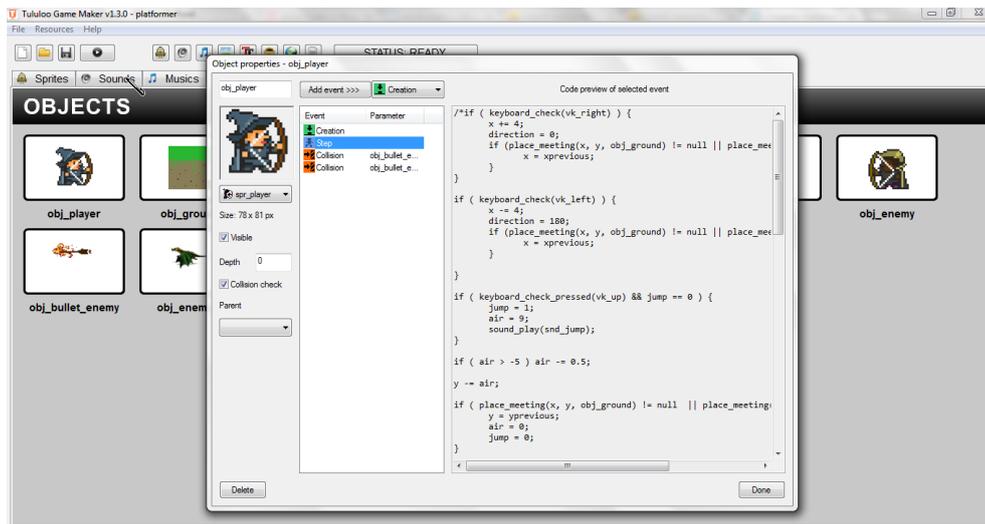


Рис. 3- Окно Object properties объекта obj_plaer. Добавление событий

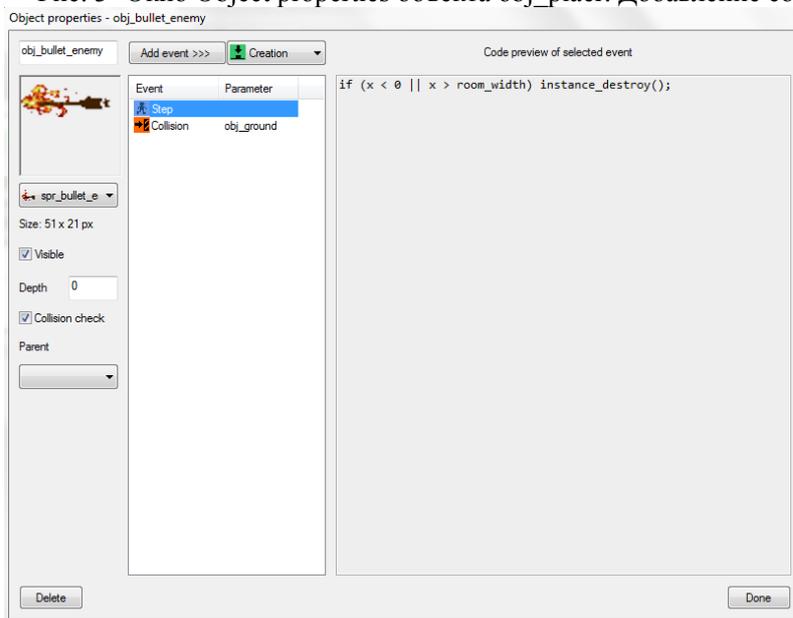


Рис. 4- Окно Object properties объекта obj_bullet_enemy. Добавление событий

Редактируем код игрока, так как при контакте со снарядом противника obj_player будет уничтожаться. Объект игрока вносим в глобальную переменную (рис 5).

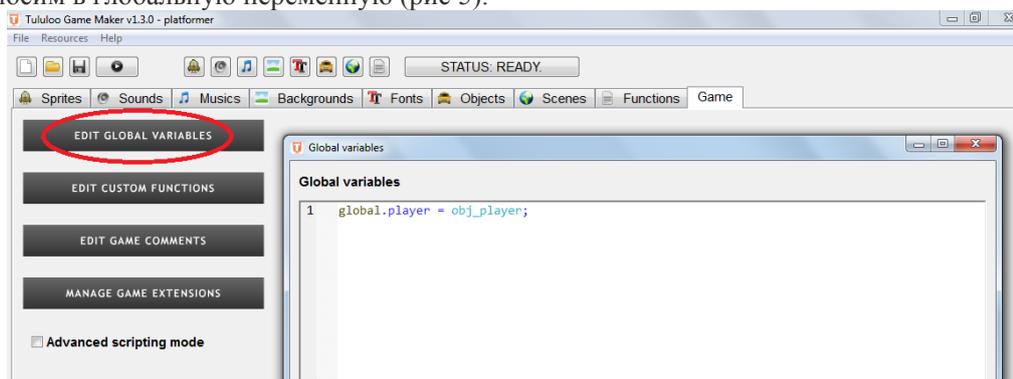


Рис. 5- Глобальная переменная

Редактирование уровней.

Для создания уровней в этой игровой платформе имеется довольно простой интерфейс: на вкладке Scenes конструктора (рис 6) имеется окно – игровая зона, в неё набрасываются нужные для игры объекты. В работе над дизайном уровней имеется возможность проявить свое творчество.

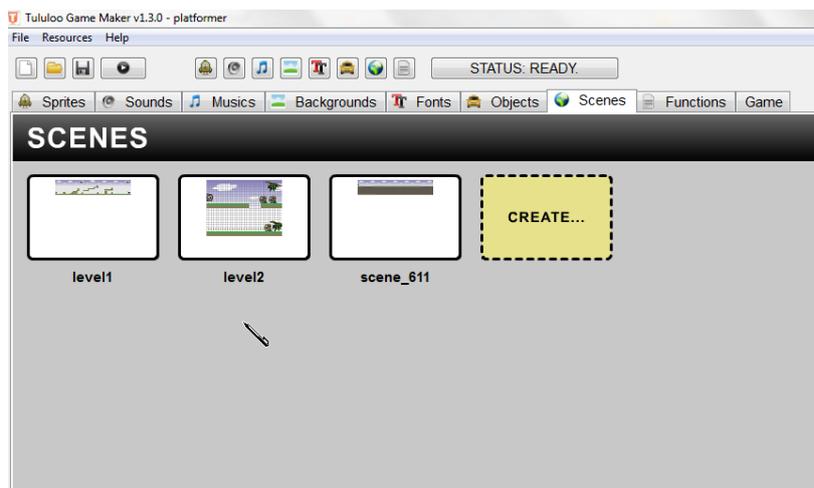


Рис. 6- Вкладка Scenes

Переключение между уровнями

Переключение между уровнями выполняется с помощью части кода с использованием функции `room_goto_next` событие Step:

Таким образом, использование готовых игровых платформ – отличный способ упростить разработку и решение различных задач. В данной работе был выбран игровой «движок» Tululoo Game Maker, который обладает гибкой настройкой и большим функционалом, что позволяет решить задачи внедрения новых функций, создания дизайна, ускорение разработки игр в жанре платформер.

Автором разработана первая версия игры-платформера «Rover». На данном этапе она выполнена как браузерная игра. Есть проблемы с графическим отображением некоторых взаимодействий моделей и доработке левелдизайна. В перспективе предполагается переход от браузерной игры к самостоятельному приложению.

Примечания

1. Tululoo game marker: create your own html5 games [Электронный ресурс]. URL: www.tululoo.com.

УДК 008:004

Дулганова Е. О.

Амгаланова М. В., научный руководитель

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: ПОНЯТИЙНО-КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению проблемы формирования информационной культуры в современном мире. Автором дается понятийно-категориальный анализ исследования информационной культуры. Обращается внимание на то, что формирование информационного общества обусловлено развитием компьютерных технологий, многократно увеличивающих возможности получения, хранения, обработки и передачи информации. Также отмечается, что внедрение информационных технологий в человеческую жизнь принесло немало благоприятных следствий, но и породило множество информационных угроз.

Ключевые слова: информация, информационное, общество, информационная революция, информационная культура.

Рубеж XX-XXI веков характеризуется заметными изменениями жизненного пространства, в первую очередь сменой способов производства и мировоззрения людей. Это напрямую связано с так называемым переходом от постиндустриального к информационному обществу. В научный, публицистический и бытовой дискурс входят и становятся самыми актуальными понятия «информация», «информатизация», «информационные системы», «информационные технологии», «информационная культура» и даже «информационная война».

Термин «информация» возник от латинского слова «information», что в переводе значит: разъяснение, изложение. Изначально он применялся для обозначения сведений, которые один человек передает другому различными способами (устным или письменным). На протяжении двух тысячелетий, вплоть до середины XX века, информация понималась как процесс передачи неких сообщений. Этот период является докибернетическим пониманием информационной культуры. В русском языке слово «информация» появилось в XVIII веке, благодаря Петру I, но практически не использовалось до начала XX века. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что еще в «Толковом словаре русского языка» В. И. Даля понятия «информация» нет.

Усложнение и трансформация термина «информация», обуславливается изменением во всех сферах жизнедеятельности человека: социальных, культурных, а также экономических, где важнейшую роль играет стремительное развитие и распространение информационных технологий.

Формирование теории информации как объекта научного познания относится к первой половине XX века и связано с именами Р. Хартли (теория множеств, 1928) и К. Шеннона (теория вероятностей, 1948). В контексте вероятно-статистической концепции указанных исследователей информация рассматривается как параметр, который характеризуется динамикой системного существования объекта познания. В данной концепции внимание уделялось более всего количественным параметрам.

Первоначально понятие «информация» стала объектом исследования кибернетики, выступая в качестве одной из ее центральных категорий. Во второй половине XX века дефиниция «информация» становится объектом изучения социально-гуманитарных дисциплин. Исследователями делается акцент уже на качественном, т. е. ценностном аспекте информации, в отличие от количественного аспекта вероятно-статистической концепции. Так, в 1950-х годах появляется семиотическая концепция информации. Семиотика, объектом которой являются знаки и знаковые системы, рассматривает информацию с совершенно противоположной точки зрения. Поскольку знак носитель информации, семиотический подход играет ключевую роль в анализе знаковых систем, которые используются в процессах передачи и обработки информации. Российский философ И. В. Лысак отмечает, что «рассматривать количество, содержание и ценность информации следует исходя из анализа знаковых систем» [5, с. 18].

В советской науке объектом исследования информация стала в первую очередь в философии в 1960-1970-е годы. Именно тогда были сформированы подходы, которые остаются актуальными и сегодня. Несмотря на огромное количество научных исследований в данной области, на сегодняшний день мы не имеем однозначного понимания «информации». Множество интерпретаций данного понятия, которые зачастую разительно отличаются в зависимости от сферы применения, а также отсутствие какого-либо универсального определения, свидетельствует о том, что до сих пор понятие «информация» активно изучается и со временем становится более значительным. И. В. Лысак отмечает «лавинообразный рост научных публикаций, затрагивающих проблематику сущности информации. Однако многие из них представляют собой компиляцию различных, порой противоречащих друг другу подходов к ее определению» [5, с. 12].

Еще одним важным понятием в нашем исследовании является понятие «информатизация». Впервые он прозвучал в докладе Президента Франции В. д'Эстена «Информатизация общества» в 1978 году. Информатизация – это «сложный социальный процесс, связанный со значительными изменениями в образе жизни населения. Он требует серьезных усилий на многих направлениях, включая ликвидацию компьютерной неграмотности, формирование культуры использования новых информационных технологий и др.» [6, с. 333].

В 1995 году был принят Федеральный Закон РФ «Об информации, информатизации и защите информации», в соответствии с которым «информатизация – это организационный социально-экономический и научно-технический процесс создания оптимальных условий для удовлетворения информационных потребностей и реализации прав граждан, органов государственной власти, органов местного самоуправления, организаций, общественных объединений на основе формирования и использования информационных ресурсов» [1].

В течение последних двух десятилетий XX века информация стала занимать ведущие и прочные позиции в политической, экономической, социальной, научной жизни всего мирового сообщества. Информация превращается в стратегический ресурс и ключевой фактор развития общества. Она стала пониматься как четвертая власть, наряду с законодательной, исполнительной, судебной. Появились новые выражения, ставшие крылатыми: «Информация – четвертая власть», «Кто владеет информацией, тот владеет миром» и т. п. Именно информация и все, что с ней связано, становится одной из основных характерных черт развития цивилизации XXI века. Формирование информационного общества стало демонстрацией все большего процесса глобализации, в частности глобализация мирового информационного пространства, которая в результате распространения и развития информационных технологий, стремительно преобразует привычный мир. Создаваемые информационные технологии и системы пронизывают абсолютно все сферы жизнедеятельности общества, они влекут за собой кардинальные изменения профессиональной деятельности, в частности владение навыками работы на компьютере становится одним из основных требований при приеме на работу.

Мировоззрение на рубеже третьего тысячелетия претерпевает кардинальные изменения, вызванные еще одной культурной революцией - в сфере коммуникации и информации. Человечество за всю свою историю пережило не одну такую революцию. Однако со времен неолитической революции ни одна не имела таких масштабов преобразования мира во всех сферах общественной деятельности. Как научное сообщество, так и простые обыватели сегодня понимают, что мы становимся свидетелями одной из самых глобальных в истории человечества революций – информационной. Этот процесс, с одной стороны, дает человечеству принципиально новые, беспрецедентные возможности развития, переход на качественно новый уровень развития цивилизации – к созданию нового информационного общества. С другой стороны, возникают новые, ранее неизвестные проблемы, которые обуславливают изменения в традиционном мировоззрении, поведении и образе жизни. Так, например, российские социологи А. В. Дятлов и П. В. Сажин отмечают, что информация представ-

ляет собой «особый вид разменной монеты, информация абсолютизируется как скоропортящийся товар, который должен быть быстро продан» [3, с. 119].

Современная глобальная информационная революция имеет следующие характеристики:

- трансформация категории информации, когда она из простой передачи сообщения превращается в важную экономическую категорию, влекущую за собой развитие информационной экономики, информационного рынка и бизнеса;

- компьютеризация общества, проникновение во все области жизнедеятельности любого общества;

- распространение цифровых технологий в другие области жизнедеятельности общества: науку, образование, культуру, искусство и т. п.;

- бурный рост значимости информационных компьютерных сетей;

- проблема информационной безопасности.

Стоит подчеркнуть, что все перечисленные особенности развития информационного общества и вытекающие отсюда проблемы не имели аналогов в прошлом человечества, поэтому еще не получили отражения в массовом сознании людей.

Перейдем к определению понятия «информационная культура». Здесь мы также должны отметить, что единого понимания относительно дефиниции «информационной культуры» сегодня также не имеется, несмотря на то, что она достаточно часто используется в научном и публицистическом дискурсе. Безусловно, что введение данной дефиниции в научно-публицистический оборот напрямую связано с различными теориями становления и ускоренного развития информационного общества в развитых странах. Исследователи К. К. Колин и А. Д. Урсул полагают, что особенности информационной культуры связаны со становлением информационного общества, что «приводит к коренным изменениям всех элементов социального пространства, создает новые виды и средства деятельности миллионов людей, формирует новые привычки и стереотипы их поведения и общения, а также новые представления об уровне и качестве жизни. Все эти новые элементы социального пространства и деятельности все в большей мере становятся атрибутами их повседневной жизни и профессиональной деятельности, т. е. элементами культуры» [4, с. 100].

В работе «Информация и культура. Введение в информационную культурологию» К. К. Колин и А. Д. Урсул при введении понятия «информационная культура» опираются на труды отечественного философа культуры М. С. Кагана. За основу они взяли представление ученого о культуре как подсистемы бытия, которая создается в процессе человеческой деятельности. Авторы считают, что информационная культура является подсистемой культуры, её неотъемлемой частью. Итак, по мнению К. К. Колина и А. Д. Урсула, «информационная культура – это подсистема культуры, которая формируется под воздействием процесса информатизации общества и включает в себя все многообразие результатов деятельности человека в информационной сфере общества, а также средства, виды и технологии этой деятельности» [4, с. 102].

Таким образом, информация и информационная культура на современном этапе развития человеческого общества становятся наиболее важными. Все это напрямую связано, в первую очередь, с внедрением высоких технологий, ростом инновационной и информационной среды. Компьютерные технологии, развитие всемирной сети Интернет дают современному человеку практически безграничные возможности для самореализации, когда человек выходит «за пределы одной страны, языка, культуры» [2, с. 337].

Примечания

1. Об информации, информатизации и защите информации (с изм. и доп.) [Электронный ресурс] : федер. закон № 24-ФЗ от 20 февр. 1995 г. URL: <https://base.garant.ru/10103678/>.
2. Амгаланова М. В., Ткачук А. Ю. Рэп в современном музыкальном пространстве Бурятии // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: региональные особенности и международное сотрудничество. Улан-Удэ, 2017. С. 336-340.
3. Дятлов А. В., Сажин П. В. Понятие «информации» в контексте гуманитарного знания и теории коммуникаций // Гуманитарий Юга России. 2014. № 4. С. 117-133.
4. Колин К. К., Урсул А. Д. Информация и культура. Введение в информационную культурологию. М. : Стратег. приоритеты, 2015. 300 с.
5. Лысак И. В. Информация как общенаучное и философское понятие: основные подходы к определению // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2015. № 2(10). С. 9-27.
6. Сысоева С. В. Сущность категории «информатизация» в постиндустриальной экономике // Вестник Омского университета. 2011. № 3. С. 330-335.

ДИЗАЙН УПАКОВКИ: ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. В статье рассматривается история и современное состояние дизайна упаковки, а также основные приемы и направления в области экологичной упаковки.

Ключевые слова: упаковка, дизайн упаковки, экологичная упаковка, история упаковки.

Экологические угрозы – важнейшая составляющая глобальных проблем человечества. В этих условиях попытки решения любых нюансов этих проблем являются положительными. Может ли дизайн стать катализатором положительных изменений в ситуации экологических угроз? Со временем все мы начинаем понимать, что выполнение экологических требований к упаковке, к ее изготовлению, использованию и утилизации являются важным фактором сохранения природной среды. В связи с этим, изучение данной темы представляется нам актуальным.

Для начала рассмотрим ключевые термины нашего исследования – «упаковка» и «дизайн упаковки».

«Упаковка – это предметы, материалы и устройства, использующиеся для обеспечения сохранности товаров и сырья во время перемещения, хранения и использования» [1].

Основными функциями упаковки являются:

- реклама товара;
- сохранение товара от порчи и повреждений;
- обеспечение создания рациональных единиц груза для транспортировки, погрузки и выгрузки товаров.

Дизайн упаковки – это художественное конструирование и проектирование упаковки, включающие в себя приемы как промышленного, так и графического дизайна. Это главный канал коммуникации производителя с потребителем, отражающий ключевую информацию о нем. Дизайн упаковки включает в себя выбор материала, конструкции, формы, образа, колористического и графического решения, которые определяют успех реализации товаров.

Самые древние «упаковки», из дошедших до нас, состояли из природных материалов, из таких как, например, глина. Это кувшины из Древнего Шумера, амфоры Древней Греции и различные древнеегипетские сосуды. Во второй половине четвертого тысячелетия до н. э. на смену глине приходит стекло. В стеклодувном деле преуспели Древний Египет, Финикия, а затем и Римская империя. В XII веке из мусульманского мира в Европу пришла бумага, родиной которой считается Китай, но тогда она еще не получила массового распространения. В 1450 году появился печатный станок И. Гутенберга. Но только в XVII веке в Западной Европе стали массово производиться и применяться для упаковки бумага и картон, вначале только для бакалеи. Они использовались для изготовления ремесленных знаков, ярлыков и этикеток. Благодаря развитию печатного дела и литографии, появилась возможность производить разные виды упаковок в большом масштабе, что способствовало усилению конкуренции. Также в 1700 г. открылась первая промышленная фабрика стекла в Англии, которая производила 3 млн. бутылок в год. В 1730 году свое применение нашел джут, из него стали шить мешки для транспортировки. В 1795 году благодаря Наполеону, была изобретена жестяная банка, универсальная упаковка для солдатского пайка.

К началу двадцатого столетия производители могли изготовить тару почти любой конфигурации. Это породило разнообразие форм упаковок, а стиль модерн внес свою лепту в их графическое оформление.

В начале XX века в СССР дизайн упаковки остановился в своем развитии в связи со сложными политическими и экономическими условиями. Однако в 1930-х гг. ситуация меняется – на сцену выходит знаменитый творческий дуэт Маяковский – Родченко. Вместе они создают бюро «реклам-конструкторов» и новую эстетику социалистического конструктивизма в графическом дизайне.

«В 1930-50-е годы разрабатываются единые государственные стандарты на форму выпуска и упаковку многих товаров. Например: «Русские» и «Сибирские» пельмени, конфеты «Мишка Косолапый» и «Красная Шапочка», шоколадки «Сказки Пушкина» и «Аленка» изготавливались и продавались в одинаковой упаковке всюду от Москвы до самых дальних регионов. В 1967 г. в СССР был утвержден государственный знак качества, который присуждали лучшим товарам и ставили на упаковку. В разработке этого знака принимал участие В. С. Акопов. В работе графической секции сотрудников ВНИИТЭ упаковка начинает рассматриваться как часть фирменного стиля» [2].

На Западе во второй половине XX в. дизайн упаковки заметно набирает вес в маркетинге и в повседневной жизни. Чтобы закрепить успех популярной продукции, компании разрабатывают уникальный фирменный стиль. Начало глобализации и информационной революции в 1980-90-е гг. подталкивают экономику к интернационализации. В борьбе за внимание покупателей дизайн упаковки становится важным фактором. Возможности его заметно увеличились в связи с развитием компьютерных технологий.

В конце XX – начале XXI века потребительский рынок расширяется и дизайн становится новым языком в глобальном маркетинге. Упаковочная индустрия начинает набирать обороты в странах третьего мира. Наглядный пример такого взлета – Китай, Южная Корея и Турция.

Сейчас все больше компаний используют в своих технологиях экологический подход, подкрепленный многолетними исследованиями ученых в области полимерных материалов, нанотехнологий и синтеза органических материалов. В связи с этим возникает вопрос: что же такое эко-упаковка и для чего она нужна?

Экологическая упаковка – это упаковка, не наносящая вреда окружающей среде при ее уничтожении или утилизации. «Стремление сделать окружающий мир лучше и чище руководит многими людьми, в особенности, в странах Европы, в США и Японии. Воздействие на сознание граждан идеи о том, что природа может погибнуть, если ее не защищать, весьма значительно. В России тенденция к повышению внимания к товарам в "безопасных" упаковках только начинает формироваться» [3].

Существует несколько способов сделать упаковку безопасной для природы. В частности, отказ от многослойности, разработка упаковки с целью повторного использования, замена синтетического материала, который плохо поддается разложению, на более безопасный. В наши дни наука позволяет производителю сделать это без больших затрат и рисков.

Экостиль имеет свои национальные «корни». Они произрастают из Скандинавии и Японии – стран, которые умело сочетают новаторское и традиционное. Они вопреки моде предпочитают работать с живым материалом – например, с деревом или фанерой. Подход к экологичности для японцев «в крови» - чем лучше упаковка, тем больше уважения ты выказываешь получателю. Главные принципы – простота, элегантность и тщательный выбор материала.

Любое направление в дизайне может быть экологичным и ориентирующимся на гармонию человека с природой. Все больше дизайнеров обращаются к экологической этике при создании чего-либо. И поэтому на данный момент мы можем выделить несколько направлений, которые имеют влияние на экологичную упаковку.

Биоорганический дизайн или бионика. В основе этого направления лежит стилизация упаковки под животные или другие природные формы. Это стремление синтезировать природное и научное. Помимо эстетики бионика является само по себе мощной визуальной рекламой «экологичности».

Натурализм или использование живого природного компонента. Это приоритетное направление в дизайне экологичной упаковки. Совершенно неважно как будет выглядеть упаковка, главное из чего она будет сделана. Натурализм характеризуется именно материалом и компонентами. Одним из примеров натурализма можно считать упаковки с семенами газонной травы, размещенными внутри материала. Чаще всего это картон, который быстрее разлагается и мокнет под дождем.

Этническая самобытность. Несомненно, культура каждой страны имеет влияние на идею экологичности дизайна. Это может быть очевидным в выборе материала или стилизации формы. Этническая самобытность это бережное отношение к природе, заложенное с древности, воспоминания о неразрывной связи между человеком и природой. Например, экологичная упаковка для меда может быть изготовлена из дерева, но сама поверхность стилизована под бересту.

Дизайн как акция («мусорный дизайн»). Это направление является самым популярным и наиболее перспективным среди всех остальных. Он предполагает поиск новых материалов, которые имеют свойство быстро саморазлагаться, а также создание технологий производства, при которых риск получить вредные отходы будет сведен к минимуму. Однако вторичная переработка упаковки является наиболее удобным и рациональным решением экологической проблемы.

То, что раньше выбрасывалось на помойку, с помощью экологичного дизайна может обрести «вторую жизнь». Например – картонные коробки, одноразовая посуда, упаковка из-под продуктов и продовольствия могут с легкостью превратиться в кормушки для птиц, детские игрушки, настольные игры и многое другое.

Примечания

1. Экологическая упаковка [Электронный ресурс]. URL: <http://www/m/wikipedia.ru>.
2. Искра И. С. Исследование исторических тенденций дизайна упаковки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. М., 2015. 158 с.
3. Ибрагимова Н. И. Роль дизайна в решении экологических проблем в постиндустриальном обществе [Электронный ресурс] // Дизайн-ревю. 2012. № 1. URL: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=275&year=2012&number=1>.

МЕРКИТСКАЯ КРЕПОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ТУГНУЙСКОЙ ДОЛИНЫ В ТУРИЗМЕ

Аннотация. В статье речь идет о Меркитской крепости, являющейся археологическим памятником и важным культурно-историческим объектом, а также о ее уникальном природном расположении в Тугнуйской долине. Поднимаются вопросы решения экологических и туристических проблем.

Ключевые слова: Тугнуйская долина, Меркитская крепость, абрикосовая роща, рекреационные нагрузки, меркиты, Чингисхан, реликтовые растения.

Одной из известных туристских достопримечательностей Бурятии является Меркитская крепость. Это уникальная местность, иначе называемая Шара Тэпсэг, находится в Тугнуйской долине на юге Бурятии, недалеко от границы Мухоршибирского и Тарбагатайского районов Бурятии. Является объектом археологического наследия [4].

Климат местности, как и всей республики, резко континентальный. Годовая сумма осадков 210-250 мм. Среднегодовые температуры колеблются в пределах от – 0,5 до – 9° С. Сумма среднесуточных температур выше 5°С. Растительность Тугнуйской долины состоит из горностепных и лесостепных видов. В местности произрастает разнотравный сосняк, в кустарниковом ярусе которого отмечены абрикос сибирский и рододендрон даурский. Также здесь известно местобитание луносемянника даурского [1]. Это многолетний двудомный длиннокорневищный лиановидный полукустарник, занесенный в Красную книгу Республики Бурятия в 2013 г. Является лекарственным растением, в том числе используется и в тибетской медицине. В травянистом ярусе произрастают такие виды, как полынь Гмелина, нителлистник сибирский, леспедеца, осока стоповидная, тимьян, вероника седая и другие [1]. Наибольшей популярностью у туристов эта местность пользуется в начале мая, потому что в это время там цветет реликтовая абрикосовая роща, цветение которой длится всего неделю. Это явление очень напоминает цветение сакуры в Японии. Сибирский абрикос – это редкий вид, занесенный в Красную книгу Республики Бурятия [3]. Растение напоминает кустарник или небольшое деревце примерно до 3 метров высотой. Цветки белые или бело-розовые, плоды бархатистые, по виду приплюснуто-шаровидные, по окраске желтые или оранжевые, иногда с красным оттенком, созревают плоды только в августе.

Но не только абрикосовой рощей известна Меркитская крепость. Наибольшее внимание она привлекает как место, где произошла битва между меркитами и монголами. По легенде, меркиты выкрали у Чингисхана его жену Борте, и вторую жену Есугея (отца Чингисхана), в отместку за то, что когда-то Есугей украл жену у меркита. После этого Чингисхан поклялся родовым духам, что истребит всех меркитов. Собрав войско Чингисхан направился в долину реки Хилок, для того чтобы вернуть свою жену и разгромить меркитов. В ходе яростного сражения половина меркитского улуса засела в крепости и не сдавалась, из-за чего ее осадили. В итоге монгольское войско разгромило и вынудило бежать меркитов [7].

На сегодняшний день тур к Меркитской крепости предлагают туристские компании «Жассо тур» и «Баргузин-тур». Компания «Жассо тур» предлагает однодневный тур, продолжительностью в 7 часов, стоимость которой зависит от количества человек в группе. При группе в 43 человека стоимость будет составлять 500 рублей. В тур включен трансфер Улан-Удэ – Меркитская крепость – Улан-Удэ и услуги экскурсовода, питание и медицинская страховка не включены [5]. «Баргузин-тур» предлагает также однодневный тур, стоимостью 799 рублей, в тур включен трансфер на автобусе, экскурсия, подготовительный инструктаж, гид и фотограф [6].

Дорога к Меркитской крепости идет в сторону Тарбагатая, важно выехать на трассу в сторону села Барыкино, так как Тугнуйская долина находится за несколько километров от него. На местности, ведущей к абрикосовой роще и Меркитской крепости, местными жителями и туристами вытоптана туристская тропа (рис. 1). К сожалению, она совершенно не оборудована и из-за этого происходит вытаптывание растительности. Маршрут построен очень интересно. Минус туристской тропы – подняться сможет не каждый. Также нет приспособлений для людей пожилого возраста (перекладин или перил, чтобы держаться при ходьбе в гору). При подъеме можно увидеть, что правая сторона тропы выложена камнями, считается, что это остатки защитной системы крепости. Чуть выше, на двух скалах, расположенных напротив друг друга рядом с тропой, лежит «дерево здоровья». Существует поверье среди местного населения, что если пройти под этим деревом и трижды коснуться его, или же пройти, ни разу не задев, то станет крепче здоровье и прибавится сил. Рядом с этим деревом желающие могут оставить подаяние в виде конфет, монет. Далее видны скалистые утесы. У подножия одного из них существует впадина, на дне которой есть пещера. Добравшись до вершины утесов, можно наблюдать за завораживающим видом Тугнуйской долины [2]. Здесь размещен знаменитый «трон» Чингисхана. К западу от туристской тропы организована стоянка для транспорта и туристов. Здесь можно развести костер, перекусить, присутствуют столы, лавочки, мусорные ящики, а также недалеко расположена санитарная зона. Мусорные ящики не прикрыты и в результате сильного ветра мусор разлетается на большие расстояния. Также

и сами туристы способствуют загрязнению территории, оставляя после себя горы мусора. Дорога к памятнику как таковая отсутствует, водители часто выезжают на луг, чтобы сократить путь (рис.1).

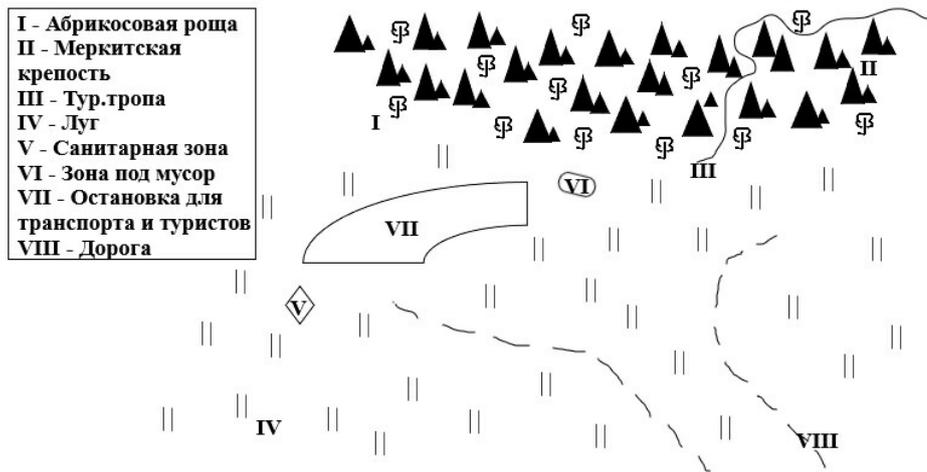


Рис. 1.
Карта-схема территории Меркитской крепости

Все это приводит к дигрессии растительности и к увеличению рекреационной нагрузки на экосистему местности. И в связи с тем, что посещение туристами Меркитской крепости с каждым годом увеличивается и проблемы оборудования местности еще не решены, экологическая обстановка ухудшается, из-за чего сохранность археологического памятника остается под вопросом. Для сохранения экосистемы Меркитской крепости рекомендуется организовать мониторинг рекреационной нагрузки. Необходимо также включить территорию Меркитской крепости в состав Тугнуйского степного заказника Республики Бурятия или придать местности статус рекреационной местности местного значения. В этом случае появляется возможность у местного самоуправления заняться регуляцией рекреационных нагрузок на территорию, сохранением ландшафтов, биоразнообразия, созданием условий для развития туризма и т. д.

Примечания

1. Бухарова Е.В. Абрикосники Селенгинского среднегорья: флористический состав, ценолитическое разнообразие, охрана генофонда (Западное Забайкалье) : дис. ... канд. биол. наук. Улан-Удэ, 2007. С. 120.
2. Елаев Э. Н., Черных В. Н. Природные и историко-культурные достопримечательности Мухоршибирского района Республики Бурятия // Эволюция и современное состояние ландшафтов и биоты Внутренней Азии. Улан-Удэ, 2016. С.117-121
3. Красная книга Республики Бурятия : Редкие и находящиеся под угрозой исчезновения виды животных, растений и грибов. Изд. 3-е, перераб. и доп. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2013. 688 с.: ил.
4. Свод объектов культурного наследия Республики Бурятия. Т. 2. Памятники археологии. Улан-Удэ, 2011. С. 392.
5. Жассо тур. Туристическая компания [Электронный ресурс]. URL: <http://jassotour.ru>.
6. Баргузин-тур. Туры. Тур Меркитская крепость (Абрикосовая роща Чингисхана) [Электронный ресурс]. URL: <https://xn----8sbaac3chj2bt11h.xn--p1ai/>.
7. Тиваненко А. В. Гибель племени Меркитов. Слюдянка, 1998. С. 112

УДК 069:7(571.54)+004

Нагаев В. О.
Батуева Э. Б., научный руководитель

ПРОЕКТ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ДЖИДИНСКОЙ НАРОДНОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

Аннотация. В статье представлена краткая историческая справка о народной картинной галерее Джиды, раскрыта ее деятельность в сфере образования и культуры. Также речь идет о проекте визуализации галереи в виде виртуальной экскурсии, нацеленной на организацию открытого диалога музея и общества, на интеграцию коллекции галереи в информационное пространство.

Ключевые слова: Джидинская народная картинная галерея, виртуализация фонда, экскурсия, коллекция, декоративно-прикладное искусство, флора и фауна, культурный туризм.

В современных условиях презентация в виде виртуальной экскурсии может быть крайне полезна и эффективна. Сфера её применения очень широка и привлекает внимание и интерес практически любого человека независимо от его возраста и социального статуса. Во всем мире презентация в виде виртуальной экскурсии признана незаменимым средством продвижения товаров и услуг. Сегодня актуальным становится разработка проектов по виртуализации фондов музейных ценностей, создание виртуальных выставок.

Цель и задачи проекта визуализации Джидинской народной картинной галереи ориентированы на популяризацию культурного наследия и формирование интереса к истории родного края. Цель заключается в проведении анализа деятельности художественной галереи, выявления тенденций и их развития для интеграции в информационное пространство.

Картинная галерея расположена по адресу: Республика Бурятия, Джидинский район, село Петропавловка, улица Ленина, 44. Создателем, инициатором является Мельников Иннокентий Дмитриевич, энтузиаст, геолог по образованию. Организационно-правовая форма: некоммерческое учреждение.

В сентябре 1967 года в селе Петропавловка был открыт краеведческий музей, который в мае 1969 года был назван историко-краеведческим музеем им. Доржи Банзарова. Однако его существование оказалось недолгим. После ухода из жизни его организаторов Сухарева И. И. и Цынкова Н. А. их дело продолжить оказалось некому. Вскоре после открытия Джидинской народной картинной галереи в 1987 году все, что сохранилось на тот момент в историко-краеведческом музее, было передано на хранение в картинную галерею. В настоящее время коллекцию составляет семь групп хранения: зоология, ботаника, палеонтология, приборы и вещи, картины, фото и слайды. Ежегодно проводятся разнообразные мероприятия: конференции, экскурсии, лекции, конкурсы, экологические акции, выставки.

Примечательно то, что Джидинская народная картинная галерея не только сформировала, но и активно пополняет коллекцию детских рисунков. Сейчас в ней более 150 работ, представляющих многие школы района. Важно сказать, что значительную часть коллекций представляет графика различной техники исполнения: офорт, ксилография, линогравюра, литография в чёрно-белом, либо цветном изображении. География художников-графиков широка, через их работы зритель имеет возможность приобщиться к культуре того или иного народа, познакомиться с их природой, бытом, традициями. Коллекцию декоративно-прикладного искусства (ДПИ) представляют вышивка, резьба по дереву, чеканка, игрушки из глины, панно и картины из пера птицы, а также из кусочков меха. Однако перо птицы редко используется в работах ДПИ. В этом плане картины из пера автора Мельникова И. Д. в Бурятии являются единственными. Этому же автору принадлежит ещё одно необычное произведение – столешница из кусочков полированного цветного камня. В этом произведении ДПИ мастерски собрана и представлена палитра минералов, которая насчитывает 860 образцов драгоценных и полудрагоценных камней.

Отдел природы по законам систематики флоры и фауны представляет следующие экспозиции: животный мир, лекарственные растения, полезные ископаемые, пушно-меховое сырьё, палеонтологическая коллекция. К этому отделу посетители, особенно дети, всегда проявляют повышенный интерес. Заметим, что археологический материал полностью собран на территории Джидинского района. В основе коллекции – подъемный материал, собранный в многочисленных поселениях человека и в двух захоронениях, случайно обнаруженных жителями района. В действующей экспозиции музея представлена целая галерея наскальных рисунков, большая часть из которых выявлена и описана археологами – учеными А. П. Окладниковым и В. Д. Запорожской [9].

Основной целью картинной галереи является развитие и пропаганда изобразительного и художественного творчества, формирование общей культуры личности. Известный русский религиозный и политический деятель Н. А. Бердяев писал: «Культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть – осуществление новых ценностей... красоты – в книгах стихов и картинах, в статуях и архитектурных памятниках. Динамическое движение внутри культуры с ее кристаллизованными формами неотвратимо влечет к выходу за пределы культуры, к «жизни», к практике, к силе. На этих путях совершается переход культуры к цивилизации» [3, с. 163].

Достичь заметных результатов в этом направлении можно только путем постоянного расширения рамок деятельности учреждений социально-культурного профиля. И это в качестве основного девиза принято сотрудниками и общественными деятелями Джидинской народной картинной галереи. Для пропаганды изобразительного искусства и приобщения к нему энтузиастами и краеведами создан цикл мероприятий, воспевающий красоты родного края, степные просторы Джиды, куда вошли утренники для детей «Времена года», «Мать и сын», «Перегон отары», «После ночных полетов», «Глухари запели», встречи с интересными людьми села, различные тематические праздники, веселые посиделки. За годы работы народной картинной галереи сложились определенные традиции, которые вызывают большой интерес для сельчан и гостей, также случайных путешественников.

Хотелось бы отметить, чтобы эти мероприятия со временем не превратились бы в очередные формальные события отчетного характера. Виртуальная экспозиция Джидинской народной картинной галереи дает возможность не только показать разнообразие богатства Джидинских степей в формате информационных

технологий. Цель проекта способствовать формированию гражданского самосознания, развитию и усвоению экологических знаний у юного поколения Джиды. Традиционными стали тематические выставки местных художников «Времена года» и многие другие мероприятия, организуемые для дошкольников и школьников. Учителя-предметники проводят не только экскурсии, но и свои уроки по естественнонаучным предметам: ботанике, биологии, географии, где широко показывают на конкретных природных объектах разнообразие животного и растительного мира Джидинского района. В арсенале учителя появляется новый инструмент дидактического характера по методике внедрения сетевых образовательных модулей (СОМ) в процессе преподавания многих предметов средней общеобразовательной школы.

Изучение и анализ исследовательских материалов показывает, что формирование музейных фондов требует комплексного характера с учетом хронологического принципа и периодизации самой структуры экспозиции в соответствии с историческими эпохами и развитием культуры общества. Например, в экспозиции музея БНЦ СО РАН четко охарактеризован состав коллекции, содержащий разнообразные объекты: артефакты из камня, кости, керамики. К сожалению, многие из них не сохранили целостность предмета и включены в коллекцию фрагментарно, порою отсутствует документирование объекта находок: зарисовки, описи, фотографии или тексты отчета [6]. Научные исследования и организация коллекций показывают важность документационного обеспечения музейного фонда: паспортизацию предметов, которая включает обработку полевого материала, описание места находки, краткую информацию, когда и кем передан материал, дата включения в состав фонда, описание реставрационных процессов по восстановлению, указание мастера, в целом музейную каталогизацию. В ходе создания виртуального образа Джидинской народной картинной галереи замечено отсутствие даже общего описания некоторых объектов экспозиций. Процедура документирования при условии отсутствия каталога объектов картинной галереи является важной и составляющей частью нормального функционирования картинной галереи.

Информационные ресурсы музейных фондов набирают широкий оборот и приобретают такую же ценность, как и все другие виды ресурсов. Каждое село России имеет не только свою историю, но люди сумели сохранить национально-культурные традиции, обряды и обычаи и бережно передают подрастающему поколению. В этом заключается ценность воспитательного потенциала народных традиций, богатство народных ремесел декоративно-прикладного искусства. Музейные экспозиции способны «заговорить» и затронуть души посетителей и пробудить желание ознакомиться с историей и бытом различных этносов. В связи с развитием индустрии туризма актуальным становится проблема представление богатства музейных предметов в открытом пространстве. В этом направлении ведутся поиски новых форм работы с применением различных технологий. Например, в музее природы Бурятии организована передвижная выставка «Открывая дверь юрты». Убранство юрты воссоздает традиционную картину бурятской юрты, что позволяет наглядно представить традиции и обычаи народа, семейный уклад [5].

Для разработки и создания виртуальной реальности, создается «новая реальность» – музейный образ действительности при помощи набора определенных инструментов мультимедийных технологий. Средством для реализации проекта были выбраны программы SketchUp и ArchiCAD [1; 2]. Стоит кратко пояснить возможные варианты применения. Например, эскизное моделирование в архитектуре – это разработка и построение различных моделей зданий и сооружений, особенно когда появляется необходимость восстановления разрушенных зданий по обломкам или археологическим находкам. В современном мире распространенным явлением и данью моды становится разработка дизайна интерьера помещений разного назначения, при этом большое внимание уделяется вопросам ландшафтного дизайна. В мир информационных технологий на первый план выходят новые разработки, связанные с созданием наружной рекламы. В области полиграфической промышленности особенно в сфере малой полиграфии невозможно создать что-либо привлекательное, зрелищное без компьютерного моделирования на основе 3D печати и комплекса программных пакетов, которые широко используются в архитектуре и строительстве. Практика показывает, что командная работа специалистов по реализации проекта имеет много преимуществ, особенно для начинающих проектировщиков, например, увлеченных учеников в области компьютерной графики и дизайна.

Несомненно, правы те ученые и специалисты, которые отмечают, что сегодня в области музеологии невозможно обойтись без информационных технологий и поддержки общества. Например, известный ученый и педагог О. Э. Мишакова выдвигает тезис о том, что современные музеи для своего успешного функционирования в конкурентной среде должны формировать свой бренд, имидж и устойчивое позитивное представление о себе в обществе, находить друзей и партнеров во власти и бизнесе [8]. Этот подход находит широкое практическое применение в деятельности многочисленных музеев в рамках различных проектов, освещающих исторические события или явления общественной жизни. Тематические фонды музеев способны открыть мир окружающей среды, представить флору и фауну конкретного региона, даже на уровне сельского поселения, особенно в ходе проведения разных тематических мероприятий с целью привлечения и расширения знаний по краеведению, истории села. Конечно, фонды музеев, картинных галерей выступают как туристские ресурсы [7].

По мнению специалистов, виртуальная экспозиция музейных ценностей открывает широкие возможности наглядно продемонстрировать многие ценные экспонаты, то, чего не может раскрыть словесное изложе-

ние. Она незаменима в освещении материальной стороны исторического процесса, зрительной конкретизации исторических событий и явлений, истории отдельных объектов или персоналий [4].

Сегодня музеи создают секторы туризма на основе применения новых информационных технологий и готовы организовать виртуальные экскурсии музейных коллекций. Однако на сайте управления культуры и туризма муниципального образования «Джидинский район» представлена лишь общая информация о времени создания, кратко дано в перечислительном плане содержание фонда народной картинной галереи [10].

Разработка проекта, несомненно, потребовала выявления и анализа существующих интернет ресурсов по организации и представления богатого фонда художественных галерей нашей страны [9]. Предпринята попытка определить основной инструментарий ArchiCad, SketchUp, рассмотрены их функциональные возможности при разработке первоначального этапа проекта.

Примечания

1. ArchiCAD [Электронный ресурс]. URL: <https://www.graphisoft.ru/archicad/> (дата обращения: 20.01.19).
2. SketchUp [Электронный ресурс]. URL: https://www.sketchup.com/ru_ (дата обращения: 23.03.19).
3. Бердяев Н. Воля к жизни и воля к культуре // Смысл истории / Н. Бердяев. М., 1990. С. 162-174.
4. Бороноева Т. А. Художественный музей и современные информационные технологий // Электронные библиотеки: перспективы развития : материалы секции «Электронные библиотеки» Байкальского информационного форума, 24–26 июня 2009 г., г. Улан-Удэ. Улан-Удэ, 2009. С. 61–65.
5. Гуржапова Т. Д. Трансляция и сохранение этноэкологических традиций как фактора развития экологического воспитания в культурно-образовательной деятельности музея природы Бурятии // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. Улан-Удэ, 2018. №4. С. 84-88.
6. Дикий Я. В. Коллекции эпохи камня как источник по истории археологии Бурятии (по материалам музея БНЦ СО РАН) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. Улан-Удэ, 2018. №4. С. 39-46.
7. Саксудаева И. С. Музей как современный социальный институт (на примере работы Музея российско-монгольской дружбы) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. Улан-Удэ, 2018. №4. С. 97-102.
8. Мишакова О. Э. Музейный менеджмент или к вопросу о подготовке музейных кадров на основе гармонизации образовательных и профессиональных стандартов // Опыт, проблемы и пути совершенствования качества подготовки специалистов в сфере культуры и искусства : материалы XVII Всерос. науч.-метод. конф.. Улан-Удэ, 2017. С. 17-22.
9. Российские маршруты [Электронный ресурс]. URL: <http://russianroutes.ru/muzei-galerei/dzhidinskaya-kartinnaya-galereya/>. (дата обращения: 20.01.19).
10. Управление культуры и туризма МО «Джидинский район» [Электронный ресурс]. URL: <http://ok-djida.narod.ru/kartin-gal.htm>. (дата обращения: 19.01.19).

УДК 338.48-6:615.8(571.54)

Очирова Э. Б.

Будаева С. Б., научный руководитель

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КУРОРТОВ БАРГУЗИНСКОЙ ДОЛИНЫ

Аннотация. В статье представлено и проанализировано современное состояние курортов Баргузинской долины. Рассмотрены предоставляемые услуги лечебно-оздоровительного характера, транспортная доступность, качество сотовой связи и сети Интернет, цены на услуги, инфраструктура. В ходе анализа был учтен поток туристов за 2017 год.

Ключевые слова: курорты Баргузинской долины, минеральные воды, лечебно-оздоровительные услуги.

Еще в глубокой древности целебный климат, минеральные воды, морские купания и лечебные грязи применялись для лечения больных. На территории России были издавна известны многие лечебные местности, а также источники минеральных вод, и местные жители пользовались ими для лечения различных болезней. Не остались в стороне и курорты Баргузинской долины. Нами проанализирована деятельность курортов «Умхей», «Кучигер», «Алла», «Барагхан», «Буксыхен», «Гусихинский», расположенных на местах выхода минеральных источников.

Самым удаленным источником считается курорт «Умхей». Курорт расположен на примечательном острове у самого створа Баргузинского и Икатского хребтов на севере Баргузинской долины; располагается в пятистах км от г. Улан-Удэ, почти в 100 км от районного центра с. Курумкан и в 18 км от с. Улюнхан. На тер-

ритории курорта «Умхей» термальные воды выходят 7-ю группами 146 источников, большинство которых сосредоточено на острове, образованном в русле р. Баргузин [1]. Великолепная природа окружающих гор и тайги, горный чистый воздух и свежесть реки дополняют рекреационные возможности Умхея.

Вода Умхея является сульфатно-гидрокарбонатной, натриевой. В составе воды обнаружен фтор, около 10-18 мг/л, а также кремнекислота (70-85 мг/л) и сероводород (31 мг/л), рН достигает 7,2-8,2. Температура воды – 50°C; дебит источника 432 м³ в сутки.

Болезни костно-мышечной системы, костей, сухожилий, кожные заболевания, гинекологические болезни, болезни и последствия травм периферической нервной системы и т. д. – все это показано для лечения на источниках Умхея. Курорту «Умхей» выдано заключение Восточно-Сибирским отделением Российской академии медицинских наук г. Иркутска, подтверждающее целебные свойства источников и рекомендации для лечения [1].

Курорт «Умхей» функционирует круглогодично. За 2017 год посетителей насчитывалось около 1892 человека. Здравница оснащена электричеством, мобильной связью и сетью Интернет. На территории имеются двухэтажный коттедж и жилые домики с 2-4-х местными номерами. Жилые дома, по словам администрации, были обшиты новыми материалами в 2012 году, относительно года строительства домов информация отсутствует. Цена за койко-место от 500 рублей. Вдомиках можно готовить еду самим, предусмотрены бытовые мелочи: плитка, электрический чайник, посуда и т. д. В коттедже не предусмотрено приготовление пищи, 3-разовое питание только в столовой за отдельную плату [3]. Можно воспользоваться баней.

Добраться до базы отдыха можно на ежедневных автобусах, проходящих по маршруту Улан-Удэ-Курумкан с автовокзала, утренний маршрут в 8 ч. и дневной – в 11 ч. С автостанции с. Курумкан рейсовый автобус отходит в Улюнхан в 5 часов вечера [1].

Курорт «Кучигер» предлагает услуги лечебно-оздоровительного характера. Он расположен в семи километрах от села Улюнхан Курумканского района Республики Бурятия. Расстояние от районного центра – села Курумкан – 83 км, от столицы Бурятии – города Улан-Удэ – 502 км.

За 2017 год туристов и гостей курорта насчитывается 1572 человека. Курорт функционирует с февраля по декабрь включительно. Гостей принимает благоустроенная и полублагоустроенная база отдыха «Кучигер» на 100 койко-мест, цена от 500-1000 рублей за каждого гостя. Завтрак: 100-150 р., обед и ужин от 200 р.

Кучигерская бальнеогрязевая лечебница представлена ванными домиками для приёма грязевых ванн. Ванны бесплатные, но очередь стоит с самого утра. Принимать грязевое лечение следует с особой осторожностью. Грязи относятся к так называемым «жестким» источникам, поэтому при неправильной дозировке может обернуться потерей здоровья [2]. Говорят, в период цветения черемухи, то есть весной, грязь становится наиболее эффективной. Также поток отдыхающих увеличивается во время восхождения звезды «Рихи», с появлением которой буддисты связывают возникновение особых целебных свойств у воды в природных источниках, особенно в аршанах. Лечебная грязь в виде кремообразной массы, нагретой горячей землей, имеет черный цвет.

На территории курорта «Кучигер» есть выходы термальной воды, она отличается высоким содержанием фтора (10-18 мг/л), сероводорода (29 мг/л), имеет сульфатно-гидрокарбонатный состав. Температура воды достигает 45-47 °С.

Показано лечение более 30 заболеваний, принадлежащих к следующим группам: заболевания кожи, болезни периферических артерий и вен, гинекологические болезни, болезни костно-мышечной системы, мышц и сухожилий [1], но в основном люди приезжают лечить заболевания опорно-двигательного аппарата. Одной из достопримечательностей курорта является дерево, где пациенты побросали свои тросточки и костыли после лечения.

Курорт «Алла» пользуется широкой славой среди местного населения и приезжих, он расположен на северо-западной стороне Баргузинской котловины, в 7 км от с. Алла. Выходов горячих источников, которые расположены в самой долине реки Алла, насчитывается 50. Вода сульфатно-гидрокарбонатная слаборадоновая термальная и является самой богатой по содержанию кремнекислоты. Температура воды достигает 77°C, дебит источника составляет 10 л/с. Аллинские источники помогают при болезнях кожи, гинекологических заболеваниях, заболеваниях органов, опорно-двигательной системы, гастритов, нервной системы и других болезнях [2]. Термальные ванны со временем были разрушены, и внутри был построен деревянный сруб. Несмотря на разбавленную воду из самой реки, ванна очень горячая.

Курорт «Алла» принимает своих гостей с апреля по сентябрь. За 2017 год поток туристов превышал 800 человек, включая неорганизованный туризм. Принимает туристов неблагоустроенная база отдыха «Алла», в которой есть столовая, но питание свое. Количество койко-мест составляет 25-30. Цена в пределах 400-500 рублей на человека; на каждого гостя дают постельные принадлежности, в комнате имеется плитка и чайник. На территории курорта можно установить палатки за 70 руб. На территории курорта имеется вся нужная инфраструктура: электричество, телефонная связь, сеть Интернет.

Добраться до базы отдыха можно на рейсовых автобусах Улан-Удэ – Курумкан с автовокзала в 8 ч утра. С автостанции с. Курумкан автобус Курумкан – Алла – Улюнхан отходит в 17.00.

База отдыха «Барагхан» расположен в 10 км от села Барагхан, у подножия Бархан-Уулы, в 358 км от г. Улан-Удэ, от районного центра – 54 км. По легенде именно здесь жили прародители Чингисхана. С давних

времен Барагхан считается священным местом, так как местные жители чувствовали прилив жизненных сил и приписывали это хозяевам местности, то есть духам. Сам курорт находится на высоте 700 м над уровнем моря, в самой гуще леса. Прозрачность и чистота воздуха благоприятно влияют на лечение. Источник показан для лечения почек, легких, желудочно-кишечного тракта и других органов [1].

На 2017 год туристов как организованных, так и неорганизованных наблюдалось около 360 человек за сезон. На курорте имеется электричество, водоснабжение, связь и сеть Интернет. Корпус курорта на 30 койко-мест оснащен неблагоустроенными одно- и двухместными номерами. Стоимость в пределах 400-500 р. Также есть столовая. В 2007 году на курорте был построен субурган. Курирует курорт Курумканская местная буддийская религиозная организация «Дхарма центр «Буян». Ежегодно в мае месяце проводится обряд поклонения хозяину местности – Бархан-Ууле.

Добраться до курорта «Барагхан» можно на автобусе «Улан-Удэ–Курумкан» с автовокзала в 8 часов или в 11 часов утра.

Великолепным местом для отдыха и лечения считается Буксыхенский холодный источник. Его называют серебряным источником, так как его отличительной чертой является высокое содержание катионов серебра – 0,026 мг/дм³. Источник находится в 5 км от главной дороги Улан-Удэ-Курумкан.

Известно 4 выхода ключей, каждый из них имеет свои свойства: правый – от болезни сердца, средний – от болезней желудка, третий от щитовидной железы, а четвертый – «глазной». Вода источника ультрапресная, с минерализацией 90 мг/л и pH 6,8. Возле самих источников люди вывешивают «хадаки» и ленточки в знак почитания.

На источнике Буксыхен лечатся следующие заболевания: опорно-двигательного аппарата, периферической нервной системы, органов пищеварения и обмена веществ.

На базе отдыха имеется 1 корпус, жилые дома с 2-4-х местными номерами. Питание не организовано, но есть столовая. Цена за койко-место – 350 руб. [1]. Также на территории базы имеется ступа для поклонения. На этом месте в 1959 году Галдан лама вернувшись после репрессий, обосновался на аршане и построил дом.

Следующей, привлекательной лечебно-оздоровительной местностью является Гусихинский минеральный источник «Горячий». Источник «Горячий» расположен в 274 км от г. Улан-Удэ по Баргузинскому тракту в 25 км от п. Усть-Баргузин. На территории построены небольшой ванный корпус, 2 теплых крытых бассейна и 2 гостевых дома. Стоимость проживания – 750 руб/сутки, в стоимость входит постельное белье, кухонный инвентарь, газовая плита и прием ванн. Основным лечебным фактором является термальная фтористая гидрокарбонатно-сульфатная вода и показана для лечения болезней опорно-двигательного аппарата, периферической нервной системы и целого ряда других заболеваний. Добраться можно рейсовым автобусом Улан-Удэ – Усть-Баргузин, ежедневно в 7.30 и 15.00 [1].

Таким образом, курорты Баргузинской долины являются прекрасным местом для лечения и отдыха: располагают большими бальнеологическими ресурсами, неописуемо живописной природой, имеют свою уникальную историю. Основной проблемой можно считать плохую транспортную доступность и устаревшую инфраструктуру, в большинстве своем построенную еще в советские времена.

Примечания

1. МБУК МО «Курумканский район» [Электронный ресурс]. URL: <http://kurumkancbs.ru>. (дата обращения: 29.11.2018).
2. Кислов Е. В. Памятники природы (на примере Западного Забайкалья). Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1999. С. 176.
3. Отдохнем-на-Байкале [Электронный ресурс]. URL: http://xn----7kcbaeig2blnemdkb4ezc.xn--p1ai/turisticheskiye_marshruty/barguzinskaya-dolina/ulan-ude-ust-barguzin-umxei. (дата обращения: 28.11.2018).

УДК 004.4:94(571.54)

Пакулева Е.

Арбатская О. А., научный руководитель

РАЗРАБОТКА МУЛЬТИМЕДИЙНОГО СПРАВОЧНИКА «КУПЕЧЕСТВО ВЕРХНЕУДИНСКА»

Аннотация. В статье речь идет о проектной версии мультимедийного справочника, посвященного купечеству Верхнеудинска, дается характеристика разработки, выполненной в технологии веб-сайта на HTML с применением CSS и Java.

Ключевые слова: мультимедийный справочник, купечество Верхнеудинска, веб-сайт, HTML, CSS, Java, веб-дизайн, архитектурные памятники.

Важно, чтобы каждый знал историю своей малой родины, своего родного города. Сейчас Улан-Удэ – это крупный торговый и промышленный город. К началу XVIII века он сформировался как крупный торговый

центр Забайкалья. Верхнеудинск располагался в выгодном положении при судоходной реке Селенга и вблизи наиболее зажиточных местностей в области. Город играл роль главного товарораспределительного и перевалочного центра на маршруте Великого Чайного пути. Позже Верхнеудинск стал одним из главных пунктов оптовой торговли Забайкалья. Потому купечество оказывало большое влияние на жизнь города. Купцы строили магазины и заводы, выступали в качестве меценатов.

Нынешнее социально-экономическое состояние нашего города обязано своим существованием именно купечеству, однако достаточно подробного, хорошо систематизированного мультимедийного справочника или базы данных о верхнеудинском купечестве, способствующим познанию архитектурных памятников, связанным с деятельностью верхнеудинского купечества, нет.

Наиболее доступными источниками научно-популярного знания для информационной поддержки пользователей при изучении истории родного края являются публикации на веб-сайтах мультимедийных справочников, которые являются понятным и наиболее популярным средством получения информации для пользователей сети Интернет.

В данной работе представлен вариант подобной публикации в виде веб-сайта, а по сути – мультимедийный справочник о верхнеудинском купечестве. Сайт создавался при помощи языка гипертекстовой разметки HTML с применением скриптового языка программирования JavaScript и каскадных таблиц стилей CSS. В качестве программной среды разработки использовался редактор SublimeText.

При этом были учтены общепринятые требования к дизайну сайта. Это, прежде всего, гармония с содержанием сайта и современный эргодизайн, суть которого – в грамотной и удобной композиции элементов оформления и навигации. Важным плюсом для привлечения внимания пользователей является также уникальный и интересный стиль оформления справочника. Однако важно особо обратить внимание на оформление: не делать его броским, очень ярким, диссонирующим с содержанием. В ходе разработки различных вариантов дизайна сайта был выбран классический стиль в чёрно-белых тонах.

Также важно учитывать, что пользователи могут заходить как с компьютера, так и с мобильного устройства, потому справочник должен поддерживать различные разрешения экрана для разнообразных устройств и браузеров. Немаловажным является и соблюдение правил размещения текстовой информации: её не должно быть слишком много, важно разделять текст на абзацы, вставлять изображения для более доступного понимания и использовать графическое отображение при создании списков.

Разработка такого рода публикации предполагает не только использование технологии создания мультимедийного справочника и соблюдения законов дизайна. Как любая публикация, мультимедийный справочник должен соответствовать требованиям полноты, точности, достоверности представленной информации, соблюдения авторских прав. Для составления содержания справочника были изучены и проанализированы различные источники. Анализ публикаций позволил сформулировать основные разделы справочника: о российском купечестве и верхнеудинском купечестве в целом; о верхнеудинских купцах, их вкладе в историю города, их потомках; о купеческих домах Верхнеудинска. Предусматривается возможность доработки и расширения содержания.

Купечество – социальный слой, занимавшийся главным образом торговлей, а также предпринимательством в области промышленности и других отраслей хозяйства [5]. М.В. Брянецев в своей книге «Культура русского купечества» определяет купечество как торговую деятельность, не как людей, занимавшихся торговлей [2]. Большая российская энциклопедия трактует купечество как «исторически сформировавшуюся социальную общность людей, занятых торговлей или связанной с ней иной предпринимательской деятельностью» [1].

Как мы видим, историки не сошлись во мнении, что же означает слово «купечество»: социальный слой или деятельность. Мы решили в данной работе придерживаться определения, приведённого в историческом словаре, и считать за купечество социальный слой, занимавшийся торговлей.

Появилось купечество ещё в Древнем мире с развитием торговли, появлением крупных городов и обмена между ними. Конечно, тогда купцы не были привилегированным сословием, однако у некоторых народов занятие торговлей считалось почётным делом. Постепенно купечество усиливает свои позиции, наращивая свою экономическую и политическую мощь. Они создают объединения, финансируют города и, наконец, организуют торговые ярмарки, благодаря которым вырос престиж некоторых городов. Одним из таких городов и стал наш родной город Улан-Удэ, ранее носивший название Верхнеудинск.

Свою историю город Верхнеудинск начинает с 14 августа 1666 года, тогда это было ясачное зимовье «Удинское». В XVIII веке зимовье становится городом и получает название Удинск, а в 1783 г. – Верхнеудинск.

«Подъём Верхнеудинска как важного центра русско-китайской торговли начался с 1720-х» [6]. В это время как раз обустроивался Сибирский тракт Великого чайного пути, который и проходил через город Верхнеудинск. Доподлинно известно, что купцы немало вкладывали в строительство Верхнеудинска, отчего с уверенностью можно заявить, что нынешний город Улан-Удэ (переименован в 1934 году) многим обязан своим существованием именно купцам. Так, к примеру, «в 1803 на средства купцов и торгующих меценатов началось возведение второго, уже каменного, гостиного двора», в строительстве которого участвовал известный иркутский архитектор Антон Иванович Лосев. Состоял новый каменный гостиный двор, который, к слову, сохранился до сих пор, из 196 лавок. И хоть он вдвое уступал, к примеру, московским гостиным дворам, в Восточ-

ной Сибири он считался одним из самых красивых и просторных.

То, что город действительно обязан своим развитием купцам, подтверждается также тем, что «первым городским головой был избран купец I гильдии Иакинф Петрович Фролов» [3]. Первая и последующие городские Думы в большей части состояли именно из купцов.

В Верхнеудинске в год проводилось 2 ярмарки: зимняя и летняя. Сперва на ярмарках участвовали купцы и мещане российских городов: Иркутска, Нижнего Новгорода, Томска, Москвы и т. д. Постепенно ярмарки расширялись, становились популярнее и притягивали всё больше посетителей, в том числе и из других государств, став одними из самых популярных в Сибири. Так, «в конце XIX века оборот верхнеудинских ярмарок достигал 2 миллионов рублей» [6].

«К началу XIX века купцы и мещане составляли около 60% всего населения» [4]. В 1852 году в Верхнеудинске насчитывалось 16 кирпичных заводов, 7 кузниц, 4 мыловаренных завода, 2 мельницы, 7 кожевенных и 2 свечных заводов.

Однако летом 1878 года в Верхнеудинске происходит страшный пожар, который «уничтожает три четверти строений города» [4]. Начался пожар с сеновала усадьбы Лазаря Ароновича Самсоновича на углу Базарной (ныне площадь Революции) и Большой (ныне пешеходная улица Ленина, также известная как Арбат) улиц. Поднялась буря, и пламя быстро перекинулось на соседние деревянные постройки. Жители, не в силах справиться со стихией, просто ждали, пока разъярённая огненная стихия перестанет бушевать. На следующее утро город был весь в дыму: огонь уничтожил все постройки от Базарной улицы до Уды, от Одигитриевского Собора до Спасской церкви (была разрушена в 1936, сейчас на её месте установлен Поклонный крест). И хоть спустя несколько лет город был восстановлен, первозданный вид купеческих домов всё же, к сожалению, был утрачен, а некоторые и вовсе не строились заново.

В настоящее время лучше всего сохранились 8 купеческих домов, которые нашли отражение в мультимедийном справочнике.

1. Дом купца А. Лосева, построенный в 1820 году. Сейчас в этом здании располагается «Бинбанк», ул. Коммунистическая, 20.

2. Дом купца Петра Тивуртиевича Трунева, построенный в конце XIX века на Большой улице (ул. Ленина, 29, ныне Арбат).

3. Дом купца Митрофана Кузьмича Курбатова, построенный в 1820 году также на улице Большой (ныне городская стоматологическая поликлиника № 1 на Арбате, ул. Ленина, 27).

4. Дом купца А. А. Мостовского, построенный в начале XIX века (ул. Ленина, 17).

5. Дом купца Нафтолия Леонтьевича Капельмана, построенный в 1907 году (ул. Ленина, 30а).

6. Главный дом усадьбы купца Ивана Флегонтовича Голдобина, построенный в 1880-х годах (ул. Ленина, 26а).

7. Главный дом усадьбы купца Якова Андреевича Немчинова, построенный в начале XIX века (ул. Ленина, 20).

8. Дом купцов Труневых, построенный в 1840 году на Троицкой улице (ныне ул. Куйбышева, 26).

Создание мультимедийного справочника реализуется в процессе выполнения следующих этапов:

- сбор и подготовка исходного материала;
- подготовка содержания мультимедийного справочника;
- разработка структуры веб-сайта;
- размещение текста, изображений, видео (при наличии);
- тестирование;
- доработка и изменение имеющейся информации

В результате проведенного подбора, изучения, систематизации и фильтрации необходимой нам информации была разработана структура мультимедийного справочника.

1. Главная страница – начальная страница, загружаемая при открытии справочника.

2. Информация о купечестве. Разделяется на российское купечество и верхнеудинское купечество.

3. Информация о верхнеудинских купцах.

4. Информация о купеческих домах Верхнеудинска.

В каждой составляющей в верхней части страницы располагается фиксированные вкладки составляющих, а в нижней части страницы каждой составляющей указан разработчик сайта и его контактные данные.

На главной странице (рис.1) размещена фотография города с небольшой текстовой информацией о его истории. Ниже расположены фотографии купеческих домов с возможностью перехода к более подробной информации о каждом из купеческих домов.

Страница «История купечества» разделяется на две: общая информация о российском купечестве и общая информация о Верхнеудинском купечестве. На каждой из страниц отражена основная информация с указанием источников.

Страница «Купцы Верхнеудинска» содержит информацию о наиболее известных верхнеудинских купцах. Здесь же указана их деятельность, владения, вклад в историю города, фотографии, информация о семье и

о потомках купцов.

Страница «Купеческие дома» включает в себя информацию о купеческих домах города Верхнеудинск. Создана страница в стиле галереи: на странице расположены в ряд фотографии домов, при нажатии на которые осуществляется переход на более подробную информацию о купеческом доме, где указывается владелец, год постройки, архитектор, первый владелец, как используется здание в нынешнее время, кому оно принадлежит и как оно выглядит сейчас.

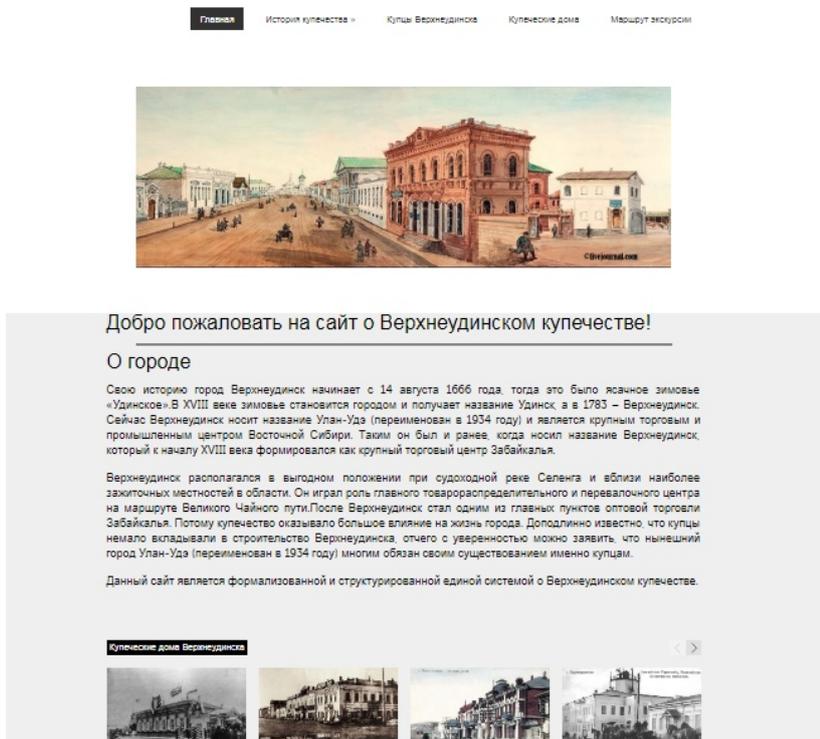


Рис. 1 – Главная страница сайта о Верхнеудинском купечестве

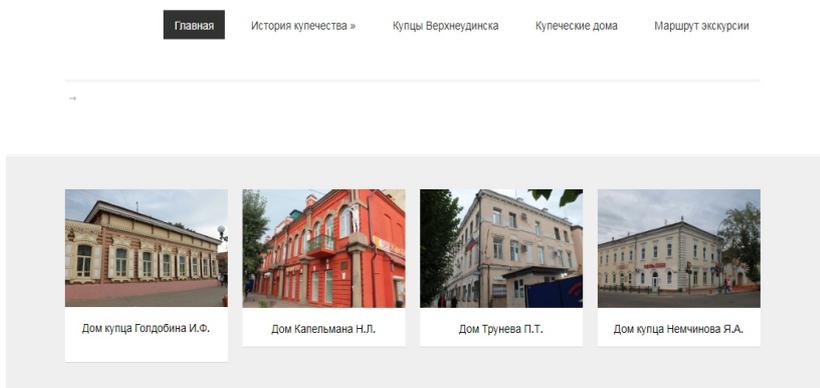


Рис. 2 – Основная информация страницы «Купеческие дома»

Примечания

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru>.
2. Брянцев М. В. Культура русского купечества. Воспитание и образование. Брянск : Курсив, 1999. 201 с.
3. Город, устремлённый в будущее. Спецвыпуск, посвящённый 130-летию Верхнеудинской Думы и 10-летию Улан-Удэнского горсовета. Улан-Удэ : Экос, 2005. 48 с.
4. Город, устремлённый в будущее. Спецвыпуск, посвящённый 343-й годовщине основания города Улан-Удэ. Улан-Удэ : Байкал-Трио, 2009. 97 с.
5. Орлов А. С., Георгиева Н. Г., Георгиев В. А. Исторический словарь. 2-е изд. М., 2012. С. 265-266.
6. Энциклопедический словарь по истории купечества и коммерции Сибири. В 2-х т. Т. 1 / отв. ред. Д. Я. Резун ; Рос.акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т истории. Новосибирск : Гео, 2012. 450 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андриевская Татьяна Алексеевна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 53.05.06 «Композиция». Научный руководитель – Соболева Юлия Евгеньевна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования, звукорежиссуры и вокального искусства ФГБОУ ВО ВСГИК.

Амгаланова Анастасия Ардановна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 52.05.04 «Литературное творчество». Научный руководитель – Сангадиева Эржен Гэндэновна, к.филол.н., доцент, кафедры литературы и языкознания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Афони́на Ксения Викторовна, слушатель курсов профессиональной переподготовки по направлению 44.03.02 «Психолого-педагогическое образование». Научный руководитель – Орешкина Елена Владимировна, к.п.н., старший преподаватель кафедры педагогики и психологии ФГБОУ ВО ВСГИК

Бариданов Очир Андреевич, студент 4 курса о/о направления подготовки 09.03.03. «Прикладная информатика». Научный руководитель – Батуева Эвелина Батуевна, к.п.н., доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО ВСГИК.

Басенция Денис Самвелович, студент 1 курса о/о направления подготовки 51.03.01 «Культурология». Научный руководитель – Санжиева Елена Гармажаповна, к.и.н., доцент кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК.

Бобровская Марина Юрьевна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура». Научный руководитель – Неманова Элеонора Аллековна, к.и.н, доцент кафедры этнологии и народной художественной культуры ФГБОУ ВО ВСГИК.

Буянтуева Надежда Сергеевна, магистрант 1 года обучения о/о направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Научный руководитель – Кучмурукова Екатерина Александровна, к.и.н., доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО ВСГИК.

Вертипорох Екатерина Андреевна студентка 1 курса о/о направления подготовки 51.03.01 «Культурология». Научный руководитель – Санжиева Елена Гармажаповна, к.и.н., доцент кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК.

Гаврилова Светлана Робертовна, студентка 3 курса о/о направления подготовки 43.03.02 «Туризм». Научный руководитель – Будаева Светлана Батоевна, к.фарм.н., доцент кафедры туризма, сервиса и физического воспитания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Гадецкая Ксения Сергеевна, студентка 3 курса о/о направления подготовки 54.03.01 «Дизайн». Научный руководитель – Кабанова Ольга Анатольевна, старший преподаватель кафедры дизайна ФГБОУ ВО ВСГИК.

Григорьев Сергей Николаевич, студент 4 курса о/о направления подготовки 09.03.03. «Прикладная информатика». Научный руководитель – Арбатская Ольга Александровна, к.п.н., доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО ВСГИК.

Дубданова Дана Борисовна, студентка 4 курса о/о направления подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» Научный руководитель – Манзарханов Эдуард Евгеньевич, к искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства и сценической речи ФГБОУ ВО ВСГИК.

Дулганова Елена Олеговна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 51.03.01 «Культурология». Научный руководитель – Амгаланова Мария Викторовна, к.культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК.

И Ольга Саноевна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 54.03.01 «Дизайн». Научный руководитель – Решетникова Татьяна Михайловна, старший преподаватель кафедры дизайна ФГБОУ ВО ВСГИК.

Ильин Геннадий Вениаминович, студент 2 курса о/о направления подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия». Научный руководитель – Семёнов Евгений Владимирович, к.и.н., доцент кафедры музеологии и наследия ФГБОУ ВО ВСГИК.

Исаков Александр Викторович, студент 3 курса о/о направления подготовки 52.05.04 «Литературное творчество». Научный руководитель – Серебрякова Зоя Александровна, д.филол.н., доцент, профессор кафедры литературы и языкознания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Керганд Наталья Сергеевна, студентка 4 курса о/о направления подготовки 52.05.04 «Литературное творчество». Научный руководитель – Сангадиева Эржен Гэндэновна, к.филол.н., доцент кафедры литературы и языкознания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Ким Эржена Золовна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 43.03.02 «Туризм». Научный руководитель – Будаева Светлана Батоевна, к.фарм.н., доцент кафедры туризма, сервиса и физического воспитания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Коковина Надежда Руслановна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура». Научный руководитель – Баторова Джемма Николаевна, доцент, профессор кафедры театрального искусства и сценической речи ФГБОУ ВО ВСГИК.

Кокорина Валерия Алексеевна, студентка 4 курса 52.05.04 «Литературное творчество». Научный руководитель – Сангадиева Эржен Гэндэновна, к.филол.н., доцент кафедры литературы и языкознания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Коренева Наталья Сергеевна, студентка 3 курса о/о направления подготовки 51.04.04 «Музеология и охрана культурного и природного наследия». Научный руководитель – Шагжина Зоя Александровна, к.и.н., доцент кафедры музеологии и наследия ФГБОУ ВО ВСГИК.

Кухтина Елизавета Руслановна, студентка 4 курса о/о направления подготовки 52.05.01 «Актерское искусство». Научный руководитель – Мордвина Татьяна Николаевна, к.филол.н., старший преподаватель кафедры театрального искусства и сценической речи ФГБОУ ВО ВСГИК

Нагаев Владислав Олегович, студент 4 курса о/о направления подготовки 09.03.03. «Прикладная информатика». Научный руководитель – Батуева Эвелина Батуевна, к.п.н., доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО ВСГИК.

Овсиенко Елена Александровна студентка 2 курса о/о направления подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура». Научный руководитель – Баторова Джемма Николаевна, доцент, профессор кафедры театрального искусства и сценической речи ФГБОУ ВО ВСГИК.

Ооржак Азияна Андреевна, студентка 3 курса о/о направления подготовки 51.04.06 Библиотечно-информационная деятельность. Научный руководитель – Банзаракцаева Елена Васильевна, к.и.н., доцент кафедры истории и философии ФГБОУ ВО ВСГИК.

Очирова Эржэн Баторовна, студентка 4 курса о/о направления подготовки 43.03.02 «Туризм». Научный руководитель – Будаева Светлана Батоевна, к.фарм.н, доцент кафедры туризма сервиса и физического воспитания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Пакулева Евгения Викторовна, студентка 4 курса о/о направления подготовки 09.03.03 «Прикладная информатика». Научный руководитель – Арбатская Ольга Александровна, к.п.н., доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО ВСГИК.

Парк Гён-Мин студент 4 курса о/о направления 53.03.02 «Фортепиано» Научный руководитель – Соболева Юлия Евгеньевна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования, звукорежиссуры и вокального искусства ФГБОУ ВО ВСГИК.

Перханов Вячеслав Валерьевич, студент 3 курса о/о направления подготовки 43.03.02 «Туризм». Научный руководитель – Будаева Светлана Батоевна, к.фарм.н., доцент кафедры туризма сервиса и физического воспитания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Попов Евгений Юрьевич, студент 3 курса о/о направления подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств». Научный руководитель – Амгаланова Мария Викторовна, к.культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК.

Романцева Ирина Николаевна студентка 1 курса о/о направления подготовки 51.03.01 «Культурология». Научный руководитель – Санжиева Елена Гармажаповна, к.и.н., доцент кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК.

Семенникова Любовь Валерьевна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 54.03.01 «Дизайн». Научный руководитель – Решетникова Татьяна Михайловна, старший преподаватель кафедры дизайна ФГБОУ ВО ВСГИК.

Ходорова Ульяна Вильсоновна, магистрант 1 года обучения о/о направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Научный руководитель – Шаньгинова Галина Алексеевна, к.п.н., доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО ВСГИК.

Цыренова Елена Семеновна, магистрант 1 года обучения о/о направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Научный руководитель – Дандарон Мэдэгма Бидияевна, д.ф.н., профессор кафедры истории и философии ФГБОУ ВО ВСГИК.

Шевченко Наталья Сергеевна, студентка 2 курса о/о направления подготовки 43.03.02 «Туризм». Научный руководитель – Будаева Светлана Батоевна, к.фарм.н., доцент кафедры туризма, сервиса и физического воспитания ФГБОУ ВО ВСГИК.

Шохонова Алена Васильевна, магистрант 1 года обучения направления подготовки 51.04.01 «Культурология». Научный руководитель – Амгаланова Мария Викторовна, к.культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК.

Научное издание

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ-2018

Сборник статей студентов

ISBN 978-5-89610-292-2



9 785896 102922

Редакторы:

Нимаева И.Б., к.пед.н., доцент, Ринчинова А.В., к.филол.н., доцент, Серебрякова З.А., д.филол.н., профессор,
Хосомоев Н.Д., к.филол.н., доцент, Шойбонова С.В., к.филол.н., доцент

Корректор

Д.Ц. Цыденова

Библиографические редакторы:

Т.В. Бурлакова, А. Оленникова

Подписано в печать 19.06.2019. Формат 60x84 1/8. Усл. печ. л. 11,62. Уч.-изд. л. 10,28. Тираж 300 экз.
Заказ №2354. Цена договорная.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК, 670031, г. Улан-Удэ,
ул. Терешковой, д. 1.

